DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

Vorwort

Zur 93. Sturm-Ausstellung

Monsieur Herwarth Walden / Berlin
Monsieur le Directeur et cher Confrère

Les expositions internationales dont vous avez pris l'initiative sont peut-être le moyen le meilleur et le plus sûr d'opérer un rapprochement rapide entre les élites intellectuelles des peuples ennemis hier encore. Après une rupture forcée des relations directes, rupture imposée par les circonstances, des confrontations artistiques comme celles dont vous êtes le promoteur révètent le caractère de fètes solennelles et affirment par delà les frontières l'existence effective de cet esprit européen qui sort victorieux d'une épreuve entre toutes cruelle et redoutable.

Nous autres artistes français demeurés fidèles à notre idéal de foi internationale tenons à remercier en cette heure nos amis allemands de nous accueillir dans leur pays hospitalier et d'ainsi nous donner l'exemple d'une application immédiate des principes de solidarité. Nous sommes ici quelques-uns qui avons le plus vif désir de vous rendre cette hospitalité généreuse et de recevoir parmi nous les oeuvres des artistes les plus représentatifs de l'effort de l'Allemagne moderne.

A vrai dire, nous ignorons presque entièrement le visage de cette Allemagne d'après guerre, car si vos revues d'art pénètrent chez nous, elles ne nous apportent que les reflets d'un esprit auquel nous sommes étrangers et qui naquit, se développa, mûrit à la faveur d'un isolement, dû à la guerre mondiale.

Les rares écrivains français à qui leur connaissance de la langue allemande et leur situation privilégiée ont permis de suivre tant dans le domaine des arts que dans celui des lettres l'évolution de l' expressionisme, affirment que cette forme d'art reste spécifirquement allemande et qu'elle constitue un des symptomes les plus caractéristiques de l'esprit allemand de nos jours.

Nous pensons que l'art contemporain est l'aboutissement logique et presque fatal d'une tradition et que l'on ne peut s'écarter de la voie tracée par quelques initiateurs, sans courir le risque de perdre de vue les principaux points de ralliements où, bon gré, mal greé, convergent les meilleurs esprits de notre génération.

Sans répudier les maitres, nous opérons à notre seul usage une sélection parmi leurs oeuvres et nous évaluons d'une manière exacte la valeur de leurs apports respectifs. C'est ainsi qu'une étude même superficielle des directives de la peinture depuis Edouard Manet jusqu'à nos jours prouve le travail continu d'épuration, auquel se sont livré les artistes modernes. Soit qu'ils renoncent au modèle et qu'ils substituent à la forme un équivalent soit qu'ils le subordonnent à ce point à la lumière qu'elle en devient fonction, soit qu'ils l'utilisent exclusivement en vue des variations rhythmiques, soit qu'ils d i v i s e n t dans le but de préciser la valeur de tous locaux par rapport à leurs complémentaires, soit qu'ils créent la forme au moyen de la couleur, au lieu de l'étayer sur une charpente préétablie, ils dépouillent l'art de tout élément naturaliste et semblent ainsi jouer le rôle de précurseurs du cubisme. Le public a le droit de rester étranger aux contreverses, tant techniques qu'esthétiques qui regardent les peintres seuls et qui font partie intégrante de tout période d'essais.

Il est en droit, ce public auquel on demande de porter un jugement sur les oeuvres, d'ignorer la nature et l'essence de ces „dessous du métier“ qui relèvent surtout des spécialistes, bien que l'intelligence des principes qui ont présidé à la conception du tableau est aussi utile à un amateur éclairé que la connaissance des lois anatomiques peut l'être à celui qui n'est pas médecin, mais dont la curiosité s'exerce sur le fonctionnement de l'organisme humain. Nous n'entrerons pas pourtant dans les détails de la structure interne des oeuvres dont l'aspect se transforme au fur et à mesure que croit l'expérience professionelle des artistes ayant entrepris la tâche entre toutes difficile de reviser les valeurs plastiques.
Le cubisme est entièrement fondé sur la théorie des équivalents: l'équivalent du volume, l'équivalent de la perspective aérienne, l'équivalent de la forme. Ces trois éléments de tableau, éléments puisés dans la nature, se trouvent ramenés à leur état plastique et par ce fait deviennent méconnaissables. C'est que le peintre cubiste ne traduit pas la réalité pas plus qu'il ne l'évoque ou ne l'interprète, mais s'inspire des objets qui l'entourent et les coordonne sur la surface plane de sa toile, non point selon les lois naturelles, mais selon les lois propres à cette surface. A ce titre, il est plus que tout autre dans la vérité, dans la vérité de son oeuvre s'entend. Quant à la nature elle-même, soit par pudeur, soit par volonté d'obéir aux anciens préjugés, le peintre cubiste la suggère directement, plus directement que ses devanciers en introduisant à l'intérieur de son tableau des éléments réalistes: étiquettes, inscriptions etc., qui frappent directement, tels des attributs, l'imagination du spectateur.
Le cubisme est une fin en soi, une synthèse constructive, un fait artistique, une architecture formelle, indépendante des contingences extérieures, un language autonome et non pas un moyen de représentation. Ceci admis, le problème reste entier. L'esthétique cubiste ne constitue pas une assurance contre la médiocrité. Dans les cadres même rigides des lois structurales il y a place encore pour tous les dons d'invention. Cubisme ne veut pas dire nivellement. Les personnalités saillantes peuvent s'exprimer partout avec la même aisance. Le cubisme n'est pas exclusif de liberté et de fantaisie; il ne barre pas la route à l'imagination.
Or, le cubisme est un art qui agit en attaquant la rétine et la sensibilité plasticienne du spectateur, sans faire appel à ses facultés émotives. Comme l'impressionisme et le chromo-luminarisme, le cubisme a contribué à résoudre un certain nombre de questions d'ordre technique. Il substitue à l'éclairage artificiel la lumière interne qui devient ainsi une fonction organique du tableau. Il remplace la perspective aérienne par un équivalent de la troisiéme dimension. Dans un tableau d'Albert Gleizes, qui est un des peintres cubistes les plus doués et un des cerveaux le mieux organisés de ce temps, l'impression de profondeur est obtenue à l'aide de la juxtaposition d'un certain nombre de plans traités par à plats. Ces plans dont les dimensions et les nuances varient, créent une profondeur optique qui loin de tromper l'oeil, s'inscrit avec une logique implacable dans les limites du tableau à deux dimensions. Il faut insister particulièrement sur l'importance de cette découverte qui met le cubisme à l'abri du „péril décoratif“. Louis Marcoussis est un artiste réfléchi et raffiné. Ses oeuvres, contrairement à celles de Gleizes sont d'un format menu et d'une exécution minutieuse. Elles décèlent un amour du métier, une finesse visuelle et un goût, capables de rallier à la cause cubiste ses adversaires même les plus convaincus. Jacques Villon, l'aquafortiste prestigieux, a prouvé sufissamment son aptitude d'artisan pour répondre aux incorrigibles détracteurs du cubisme que son actuelle manière est tout autre chose qu'un pis-aller. Si l'on peut regretter parmi les exposants de la galerie „Sturm“ l'absence de Picasso de Braque et de Juan Gris, l'on s'accordera pour dire que Gleizes, Marcoussis et Jacques Villon représentent suffisamment à eux trois les tendences maîtresses du cubisme en 1920.
Un mot encore pour finir. Nous ne croyons pas qu'il soit possible ou même désirable de tenter de nos jours la création d'un art national. Un tel art risque toujurs comme c'est le cas de l'art russe, de l'art tchèque, de l'art polonais d'être pittoresque et rustique ou bien sentimental. Il ne peut servir dans ces conditions d'article d'exportation et

n'offre point d'autre attrait que celui de l'exotisme. L'art cubiste de par son dépouillement offre un terrain peu propice à l'expression des caractères nationaux. Mais en tant que synthèse architectonique, il correspond à ces nombreuses manifestations de l'esprit moderne, dont le monde entier fut au cours de ces dix dernières années le théâtre aussi bien dans le domaine des lettres que dans celui des arts, et de la musique.
Le cubisme, dont le rayonnement est aujourd'hui immense, constitue une force d'attraction à nulle autre pareille. C'est à son ombre que pourra s'opérer un jour le regroupement des énergies sacrifiées à l'autel de cette criminelle anarchie qui se nomme l'individualisme.
Veuillez croire, Monsieur le Directeur, à mes sentiments de confraternelle sympathie.

Paris **Waldemar George**

Kritik der vorexpressionistischen Dichtung

Herwarth Walden

Fortsetzung

Man prüfe sämtliche Gedichte Goethes und man wird feststellen müssen, dass sie nicht durch die Bildung des Künstlers sondern durch die Bildung des Lesers, also durch Einbildung wirken. Der Satz „Kennst Du das Land wo die Citronen blühn" ist nicht künstlerischer als der Satz „Kennst Du den neuen Fall, wo die Massary singt." Das ganze berühmte Gedicht „Mignon" hat den Wert und die Wirkung eines Rätsels der Berliner Jllustrierten Zeitung.
Oder man prüfe folgendes Gedicht:

Wenn die Nachtigall Verliebten
Liebevoll ein Liedchen singt,
Das Gefangenen und Betrübten
Nur wie Ach und Wehe klingt:

Lebe wohl Du heilge Schwelle
Wo da wandelt Liebchen traut;
Lebe wohl Du heilge Stelle,
Wo ich sie zuerst geschaut.

Was hilft, was hilft mein Sehnen?
Geliebte wärst Du hier!
In tausend Freudetränen
Verging die Erde mir.

Niemand wird behaupten wollen, dass auch nur der Versuch einer rythmischen Gestaltung des Gefühlswertes dieses Gedichtes vorliegt. Auch von künstlerischer Gestaltung der Wortbeziehungen ist keine Rede. Es wird nur geredet. In der ersten Strophe wird von der Nachtigall geredet, deren Liedchen man je nach dem Stadium der erotischen Hoffnung als liebevoll oder als Ach und Wehe hören kann. Der Doppelpunkt gibt das Stadium. Liebchen traut ist von der heiligen Schwelle fort, wo sie da andauernd zu wandeln pflegt. Da hilft, da hilft kein Sehnen. Die Geliebte hat die heilige Stelle überschritten und der Dichter hat das Nachsehen. Sonst wäre die Erde in tausend Freudentränen vergangen. Der Leser findet solche Gedichte stimmungsvoll. Er fühlt sich in die Situation und in der Situation. Die Wörter Nachtigall, Schwelle, Freudentränen erregen seine Einbildungskraft. Das Schicksal des Dichters erinnert ihn an eigne Unglücksfälle. Deswegen liest der Mensch auch nur Gedichte, wenn er in Stimmung ist. Nur die deutsche Sprache hat das Wort Stimmung. Stimmung ist der Versuch zur Aufnahme eines Erlebnisses. Aus der Verstimmung heraus wird die Stimmung gesucht. Diese Stimmung ist ein Produkt des Zufalls, also unkünstlerisch. Triebe und Hemmungen werden willkürlich eingeschaltet oder ausgeschaltet. Die Niederschrift dieser Ereignisse, nicht etwa die Gestaltung der Erlebnisse, nennt der Deutsche Kunst. Deshalb erkennt er die Kunst an der Stimmung. Und er fordert von der Kunst Stimmung. Werden ungereimte Erinnerungen gereimt, sind sie ihm Gedicht.
Aber der Mensch ist mit der Stimmung allein nicht zufrieden. Er fordert von der Kunst Gedanken. Man muss sich etwas denken können. Und der Leser findet das angeführte Gedicht schön, weil es in ihm Gedanken und Stimmung erregt. Und weil es von Goethe ist. Mehr noch. Die erste Strophe ist von Goethe, die zweite von Heinrich Heine und die dritte von Eduard Mörike. Und, o Wunder der Kunst, es reimt sich doch, es gibt eine einheitliche Stimmung und einen einheitlichen Gedanken. Trotzdem die erste Strophe die sechste eines Gedichtes, die zweite die zweite und die dritte die achte ist. Auch an Berühmt-

heit wird man kaum mehr verlangen können. Nun glaube man ja nicht, dass ich auf Grund jahrelanger Studien der Autoren dieses Gedicht komponiert habe. Ich nahm nur ganz schlicht eine berühmte Anthologie und pflückte aus diesem Blumenstrauss, was mir in den Fingern blieb. Das Gedicht liesse sich beliebig auf hundert Strophen verlängern. Und selbst die Herren Ludwig Fulda und Rudolf Presber würden bei beliebiger Verwendung sich recht schmuck und klassisch darin ausnehmen. Für jeden Einsichtigen muss es nach diesem Schulbeispiel klar sein, dass Stimmung und Gedanke nicht Wesen der Kunst sein können. Es sind nicht einmal schöpferische Gedanken. Sonst hätte Mörike nicht beenden können, was Heine fortsetzte und Goethe so herrlich begonnen hat. Diese Dichter hatten ein gemeinsames Erlebnis, nämlich ein erotisches, was nichts Ausserordentliches ist und auch nicht ausserordentlich gewesen zu sein scheint. Denn sie erzählen es mit denselben dürftig gesetzten Worten, obwohl es sich doch zweifellos stets um eine andere Dame gehandelt hat. Nun wird man mir triumphierend einwenden, das sei eben gerade das Klassische, nämlich das Allgemeingültige, das Typische. Da wäre zu bemerken, dass nur das Erlebnis typisch ist. Nicht aber die Gestaltung. Wenn man aber behaupten will, dass die Gestaltung dieses Erlebnisses durch Goethe typisch, also klassisch sei, so wären Heine, Mörike, Ludwig Fulda, Rudolf Presber und die andern zehntausend Dichter nicht einmal fähig, ein schlichtes erotisches Erlebnis auszusagen, sie wären einfach Nachahmer der grossen Gestaltungskraft Goethes. Liegt aber eine Gestaltungskraft vor, wenn andere Leute die Gestaltung zum Verwechseln ähnlich nachahmen können. Oder ist es ein Organismus, dem man beliebig viel Füsse ausreissen und andre dafür einsetzen kann, auch wenn es nur schlechte Versfüsse sind. Diese Art Kunst scheint doch auf etwas zu kleinem Fusse zu leben. Und wenn die goethische Auslegung von dem Liedchen der Nachtigall Stimmung sein soll, wohlgemerkt nicht das Liedchen, die Auslegung, so muss folgende Strophe desselben Meistergedichtes „Philine“ ein Gedanke sein:

Wie das Weib dem Mann gegeben
Als die schönste Hälfte war,
Ist die Nacht das halbe Leben
Und die schönste Hälfte zwar.

Goethe hat hier zwar im Schlaf der Nacht den Reim auf „war“ gefunden und es ausserdem verstanden, einen ausgelegten Gedanken auszulegen. Zwar nimmt die schönste Hälfte die halbe Hälfte dieser Strophe ein. Doch ist es immerhin gelungen, den Gegensatz von Weib — Nacht und Mann — Leben gedanklich herauszuarbeiten. Oder hat Goethe etwa den schönen Gegensatz Tag und Nacht aufgegeben, weil das Leben dem Geben reimfälliger als der Tag war. So etwas kann man zwar bei Dichtern der Stimmung nicht wissen. Die Vermutung ist erlaubt, umsomehr, als der Gedanke von der schönsten Hälfte aus einer noch klassischeren Zeit stammt. Aber auch die Lebensweisheit des Altmeisters möchte ich dem Leser nicht unterschlagen, der doch durch die schönste Hälfte und die Nachtigall schon so freudvoll und leidvoll und gedankenvoll ist. Die letzte Strophe des Gedichtes heisst:

Darum an dem langen Tage,
Merke dir es liebe Brust;
Jeder Tag hat seine Plage,
Und die Nacht hat ihre Lust.

Das Erstaunliche solcher Strophe ist: man kann sie beliebig umstellen, und sie geben immer wieder einen Gedanken.
Zum Beispiel.

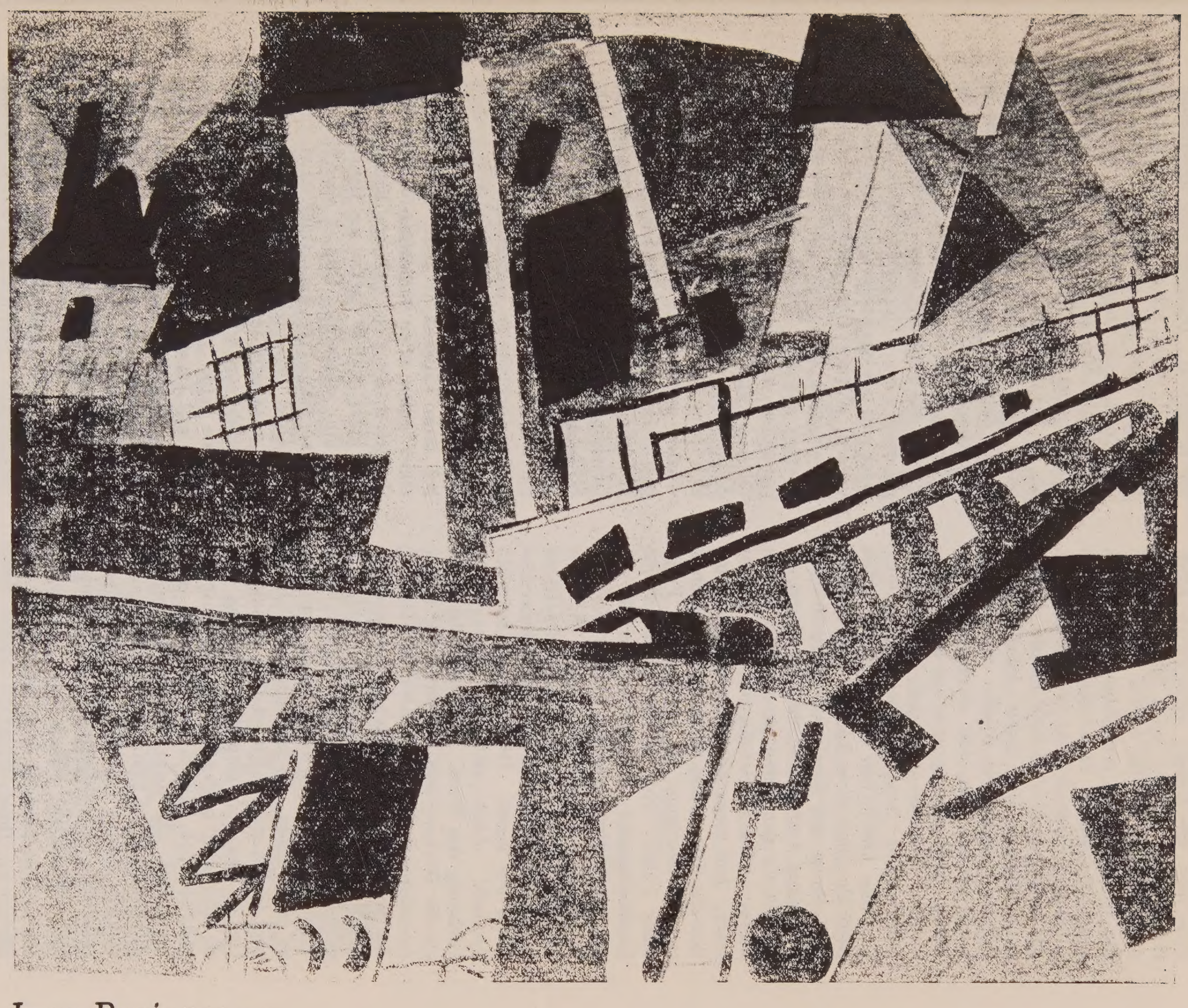
Darum an dem langen Tage
Merke dir es liebe Brust,
Jede Nacht hat ihre Plage,
Und der Tag hat seine Lust.

Das ist eben eine andere Auffassung. Man kann aber auch die Verse vertauschen, ohne den Organismus zu verletzen:

Darum an dem langen Tage,
Jeder Tag hat seine Plage
Merke dir es, liebe Brust,
Und die Nacht hat ihre Lust.

Oder:

Jeder Tag hat seine Plage,
Und die Nacht hat ihre Lust
Merke dir es, liebe Brust,
Darum an dem langen Tage.



Iwan Puni: Zeichnung

Ein Organismus, wenn auch ein erschütterter. Oder ist es überhaupt ein Organismus, bei dem man die Glieder vertauschen kann. Oder haben Glieder einen Sinn, die nur einen Sinn als Glieder haben. Oder haben die Glieder nicht erst dann einen Sinn, wenn sie durch Beziehung zu anderen Gliedern sinngemäss angewandt werden, das heisst also Leben bekommen. Künstliche Glieder sind keine künstlerischen Glieder. Künstliche Glieder werden bewegt, sie bewegen sich nicht. Aber das Leben ist Bewegung und nur an der Bewegung erkennen wir das Leben. Die künstlerische Bewegung heisst Rhythmus. Und alle klassischen und nachklassischen Gedichte sind ohne künstlerisches Leben, weil ihnen der Rhythmus fehlt. An der Bewegung, der äusseren und der inneren, erkennen wir den Menschen, oder wir ziehen unsere Schlüsse. Das gilt auch vom Kunstwerk. Jede menschliche Bewegung ist eine logische Folge eines Triebes. Jede künstlerische Bewegung ist die logische Folge einer Folge. Nur ist die künstlerische Logik alogisch. Aus ihr werden die logischen Schlüsse gezogen. Daher ist jeder Vergleich unkünstlerisch. Auch der poetische. Es gibt überhaupt nichts Poetisches an sich. Zunächst einmal nicht beim Material der Kunst. Die Oelfarbe ist nicht poetisch. Auch nicht das Material der Dichtung, das Wort. Die sogenannte poetische Wirkung von Wörtern liegt in der Assoziation des Aufnehmenden. Der Dichter, der mit Hilfe von sinnlichen Vorstellungen künstlerische Wirkungen erregen will, also mittelbar arbeitet, verbindet die sinnlichen Vorstellungen, im wesentlichen optische, zu einem Bilde. Diese Bilder der Dichtung sind in den meisten Fällen ohne Gestaltung. Und sie sind ohne sinnfällige Wirkung, weil sie eben nicht nach künstlerischen Gesetzen gestaltet sind. Hinzu kommt noch, dass die Dichter der vorexpressionistischen Zeit nicht einmal die Bilder unmittelbar geben, sondern sie als Tatsache aussagen. Heinrich Heine, der Liebling poetischer Menschen, sagt zum Beispiel aus:

Ich seh die Schlang'
Die dir am Busen frisst!

Das ist eine Behauptung, die ich glauben kann oder nicht. Jedenfalls sehe ich die Schlange noch nicht, auch wenn Heine behauptet, sie zu sehen. Das Bild ist mittelbar hingestellt. Dasselbe Bild, unmittelbar hingestellt, wirkt schon sinnfälliger: „Die Schlange frisst dir am Busen.“ Hier ist die Vorstellung beschränkter, weil die höchst überflüssige Person des Dichters ausgeschaltet ist. Ueberflüssig um so mehr, als er bei dem Bildvorgang gar nicht beteiligt ist. Es bleibt das poetische Bild. Ist die Schlange poetisch, oder wird sie es erst durch ihre Tätigkeit in diesem Bilde. Oder ist Fressen poetisch. Oder ist die Poesie des Fressens davon abhängig, was gefressen wird. Oder ist der Busen poetisch. Oder will mir ein poesievoller Mensch nachweisen, warum eine Schlange poetischer ist als eine Kuh, oder das Fressen poetischer als das Saufen, oder der Busen poetischer als der Bauch. Oder sind es diese Gegenstände und diese Tätigkeiten dadurch geworden, dass der Dichter Heinrich Heine sie verwendet. Oder wird alles wieder unpoetisch, wenn ich nachweise, dass Heine gar kein Dichter ist. Feinsinnige Menschen kommen mit der Antwort des Geschmacks. Warum ist es geschmackvoll, Schlangen am Busen fressen zu lassen, und warum geht es gegen den sogenannten guten Geschmack, auch nur das Wort Bauch in der Dichtung zu verwenden. Oder was hat überhaupt die Sichtbarkeit mit dem Geschmack zu tun. Die Schlange hat zwar bei ihrer Tätigkeit je nach ihrer Anlage einen guten oder schlechten Geschmack. Gewiss, man spricht sogar von Kunstgenuss. Und jeder geniesst sicher am liebsten das, was ihm schmeckt. Gibt es aber Normen was zu schmecken hat. Oder ist vielmehr der Grad des Genusses und des Geschmackes nicht davon abhängig, wie schwer, wie leicht und wie oft ein Genuss erreicht werden kann. Oder ist das Glas Wasser nach acht Tagen Durst kein Genuss. Oder ist das Schlafen nach dem Wachen oder das Wachen nach dem Schlafen kein Genuss. Oder hat jemandem schon eine Beethovensche Symphonie gut geschmeckt. Jedenfalls: Geschmack und Genuss sind Tätigkeiten des Aufnehmenden und nie des Schaffenden. Der geschmackvolle Mensch findet sogar viele Aeusserungen der Natur geschmacklos. Trotzdem ist es der Natur noch nie eingefallen, wenigstens soweit es

mir bekannt geworden ist, sich nach diesem guten Geschmack zu richten. Sie hat um so weniger dazu Veranlassung, als sich bekanntlich über den Geschmack nicht streiten lässt. Aber auch darüber ist kein Streit möglich, dass die Natur sich naturgemäss in ihrer Gestaltung offenbart. Und dieser Naturnotwendigkeit entspricht die Kunstnotwendigkeit. Daher gelten die Begriffe des Geschmacks und des Poetischen nicht für die Kunst. Nichts Gegenständliches ist an sich künstlerisch oder unkünstlerisch. Das Künstlerische oder Unkünstlerische entsteht bei der mittelbaren Dichtung erst durch die Beziehungen, also durch das „Bild.“ Das Bild der Dichtung kann logisch und alogisch sein. Der Dichter kann das eine oder das andere anwenden. Die Verbindung der beiden Möglichkeiten ist unlogisch, wenn nicht das logische und das alogische Bild erkennbar relatives Material einer absoluten alogischen Komposition sind.

Die mittelbare Dichtung kann auch durch Aussagen gestaltet werden. Die Verbindung einer Aussage und eines Bildes innerhalb derselben Dichtung ist aber gleichfalls nur in dem einen einzigen genannten Fall möglich.

Ich seh die Schlang'
Die dir am Busen frisst
Ich seh, mein Lieb,
Wie sehr du elend bist.

Es ist nicht meine Schuld, aber die Strophe ist von Heinrich Heine. Hier ist der Fall der Verbindung eines Bildes mit einer Aussage. Eins von beidem ist überflüssig. Die letzten beiden Verse sind die Erklärung der ersten beiden Verse. Wozu wendet man aber Bilder an, die so wenig zu sehen sind, dass man sie erklären muss. Oder wenn man sie schon sieht, warum muss man sie dann erklären. Die Dame ist mit dem Bilde schon gestraft genug. Oder ist etwa die Dame nur deshalb elend, damit sie sich auf die Schlange reimt, die ihren Busen frisst.
Aber auch das ungereimte Gedicht von Heinrich Heine ist künstlerisch ungereimter Unsinn. Ein Gedicht wird nicht etwa dadurch künstlerisch, dass man nicht reimt. Man beachte die Rhythmik:

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunnen
Wo die weissen Wasser plätschern.

Die Strophe reimt sich zwar nicht, ist aber dafür ohne Rhythmik. Die Sultanstochter auf und nieder plätschert in demselben Tempo, wo die weissen Wasser gehen. Sie geht also einen Rhythmus, dem der Begriff gehen nicht entspricht. Ausserdem ging sie, während die Wasser noch plätschern. Aber nicht einmal die Interpunktion, die Metrik, ist richtig. Man höre:

Eines Abends trat die Fürstin

Metrum und Rhythmus schliessen sichtbar nach dem Willen des Dichters hier ab. Eines Abends trat die Fürstin. Eine Aussage, eine Handlung. Und zwar eine Handlung in der Vergangenheit. Der Wortstellung und dem Klangwert nach ist das Entscheidende das Treten.

Auf ihn zu mit raschen Worten

Der Wortstellung und dem Klangwert nach liegt das Entscheidende in den Wörtern z u und W o r t e n. Die falsche Metrik, die falsche Takteinteilung, ist ohne weiteres ersichtlich. Das M e t r u m müsste nämlich richtig heissen:

Eines Abends
Trat die Fürstin auf ihn zu
Mit raschen Worten.

Nun kann hier wieder eingewandt werden, dass man die beiden Zeilen hintereinander lesen könne. Das kann man aber nicht. Denn der Dichter hat selbst durch die Verseinteilung bestimmt, was auf einmal aufzunehmen ist. Nun wird man einwenden, dass die Verse nach der Rhythmik eingeteilt seien. Man kann aber nur metrisch, nie rhythmisch einteilen. Denn das Metrum ist die Messung des Rhythmus, der Bewegung. Die Verse sind aber auch nicht einmal rhythmisch eingeteilt. Sie sind nicht nach dem Klangwert und nicht einmal nach dem Gefühlswert der Wörter gegliedert. Sie sind mechanisch nach betonten und unbetonten Silben zusammengestellt und auch dieser Mechanismus ist nicht einmal konsequent durchgeführt. Es fehlt also jeder Versuch eines künstlerischen Willens und

einer künstlerischen Absicht. Für Schwerhörige füge ich noch folgenden Vers hinzu:

Und der Sklave sprach: Ich heisse

Hier müsste sogar ein Tauber merken, was nicht Kunst ist. Selbst wenn man in der nächsten Zeile erfährt, wie der Sklave heisst, ist diesem Vers dadurch nicht geholfen. Die Zeile reicht nicht einmal für eine polizeiliche Anmeldung aus. Die Aussage, dass der Sklave spricht und heisst, ist auch als Aussage ohne jede gefühlsmässige Bedeutung. Das sind Verse des berühmten lyrischen Gedichts der „Asra". Hier atmet der Leser erleichtert auf. Sein Heinrich Heine ist gerettet. Denn, wird er einwenden, der Asra ist ein anerkanntes Gedicht und zweitens kommt die Lyrik und das worauf es ankommt, in den letzten beiden Versen der letzten Strophe. Warum muss man vierzehn Verse lesen, die keine Verse sind, wenn es nur auf den fünfzehnten und sechzehnten ankommt. Vielleicht wird man nun zur Entschuldigung des Dichters einwenden, dass eben die Pointe immer erst am Schluss eines Witzes kommt. Ist aber der Witz ein Gedicht oder ist die ganze Dichterei nur ein Witz. Warum wird dann aber wieder die Lyrik bemüht:

Und mein Stamm sind jene Asra
Welche sterben wenn sie lieben.

Hier kann der Mensch sich etwas denken. Es wird ihm die Mitteilung von einem Seelenzustand jener Asra gemacht, die auf Liebe automatisch mit Selbstmord reagieren. Mehr sagen diese Verse nicht aus. Diese Gefühlsentäusserung wird sogar ganz sachlich nur für jene Asra festgestellt. Hier ist aber der typische Fall für die Stimmung. Der Leser denkt an jene seine Liebe, für die er unter Umständen hätte sterben können. Was er aber zu seinem Glück nicht getan hat, weil er eben zufällig nicht jenem Stamm der Asra angehörte. Er kann sich aber mit Leichtigkeit denken, dass er es in dem genannten Falle zweifellos gern getan haben würde. Hiermit ist bewiesen, dass die Zeilen lyrisch sind. Sie versetzen nämlich „einen" in Stimmung. Aber um der Kunst willen, doch nicht durch das Wort und durch die Wortkomposition, sondern durch die beabsichtigte oder nicht beabsichtigte Handlung. Wo aber ferner noch zu beweisen wäre, dass der Selbstmord aus Liebe lyrisch ist. Andre finden ihn vielleicht komisch. Also hat offenbar nicht die Handlung eine seelische Eigenschaft, sondern die Auslegung. Die Auslegung erfolgt aber wieder durch einen Vergleich. Also es stimmt alles nicht. Ohne Pointe als Aussage mit gefühlsmässiger Deutung müsste der Vers etwa heissen:

Menschen sterben, wenn sie lieben.

Der Fehler dieses Verses wäre jetzt nur noch die gefühlsmässige Eindeutigkeit. Ihm ist aber die Auslegung, der Vergleich und die Komik genommen. Das wollte nämlich Heinrich Heine ausdrücken. Nur schrieb er statt dessen fünfzehn überflüssige Verse und machte aus dem einen lyrischen Vers eine Pointe auf Grund einer Sittenschilderung.

Fortsetzung folgt

Briefe an Paul Westheim

Zur Geschichte des Sturm und des deutschen Journalismus

Vierter Brief

Da ich mir die Freiheit gesichert habe, mein Material nach Gutdünken zu verwenden, so will ich von dieser Freiheit auch den rechten Gebrauch machen. Schon tadeln mich Einige, dass ich Ihnen zu einer Art von Berühmtheit verhelfe. Andere meinen, Sie seien mehr ein unwissender und bedauernswerter Mensch als ein bösartiger. Auch wollen Einige noch nicht begreifen, warum gerade Sie den Fluch dieser Briefe tragen sollen. Man wird Sie besser kennen lernen und um die Berühmtheit weder beneiden noch bemitleiden. Man wird erfahren, wozu Sie fähig sind, wenn Herwarth Walden Ihnen kritische Unfähigkeit vorwirft und Ihnen das Recht abspricht, zu tadeln oder zu loben. Sie schrieben am Ende Ihres Artikels im „Kunstblatt" (April 1920):

„Warum entlaufen immer mehr alle die Künstler, die nicht bloss nur „Sturmkünstler" sind, dem Geschäftsbetrieb des Herrn Walden: Kokoschka, Klee, Feininger, ganz zu schweigen von den Fällen Marc, Macke, Essig, Jawlensky, Chagall?"

Sie sollen, wenn die Zeit gekommen ist, eine Antwort erhalten, die Sie befriedigen wird. Ich will einen Band deutscher Kunstgeschichte daraus machen, der dem Sturm und Herwarth



Jean Metzinger: Landschaft / Vierfarbendruck

Walden nur zum Ruhm gereicht. Denn das ist seine Berufung: Wer einmal mit ihm in künstlerische Berührung kam, lebt fortan vom Hauch seiner Grösse. Das ist etwas, Herr Westheim, das Sie nicht begreifen können, weil Sie weder ein Künstler sind, noch für Kunst einen Sinn haben. Sie werden eine befriedigende Antwort von mir erhalten, — wenn Ihre Frage nicht eine rein journalistische war. Denn für was Besseres soll man es halten, wenn Sie fragen, warum Franz Marc „dem Geschäftsbetrieb des Sturm entlaufen" ist? „Ganz zu schweigen von den Fällen Marc . . ." Als ich dieses las, dachte ich, hier sei Ihnen wieder eine Unordentlichkeit in der Gedankenkette vorgekommen. Oder macht dieser Mensch Witze? Mit Toten macht er Witze? Sollten Sie Kenntnis gehabt haben von einigen jener vielen hundert Briefe, die Franz Marc an Herwarth Walden gerichtet, wissen, wie er sich darin über Sie geäussert hat? Fall Marc? Ist Franz Marc nicht gefallen? Und das nennt dieser Mensch „dem Geschäftsbetrieb des Sturm entlaufen"? Wahrhaftig, er macht Witze. Darum schrieb ich im Juniheft des Sturm (1920) unter anderen kritischen Fabeln diese:

> Ein Held nahm Abschied von seinem treusten Freund und zog in den Krieg. Dort wurde er von den Feinden erschlagen. Ein Journalist schrieb: Nun ist er dem Geschäftsbetrieb seines treuen Freundes entlaufen.
>
> Paul Westheim gewidmet.

Ich glaubte, Sie würden das mit Beschämung hinnehmen und schweigen. Statt dessen schrieben Sie mir unter der Adresse des Sturm auf einer Postkarte:

Sehr geehrter Herr Doktor! Als guter Erzähler sollten Sie sich vor einer im „Sturm" üblichen Gepflogenheit hüten, die Pointe Ihrer Gechichten zu unterdrücken. Die kritische Fabel Nr. 5 geht noch weiter, nämlich: Und als der Held erschlagen war, machte der treueste Freund sich daran, ihm seine Habe wegzunehmen. Die arme Witwe, die so von dem treuesten Freund um alles gebracht werden sollte, musste den Kadi zum Schutz gegen die Leichenfledderei anrufen. Das ist — der Fall Westheim.
Ergebenst Westheim.

Der Sinn dessen, was Sie mir als Fortsetzung meiner Fabel mitteilten, konnte nicht zweifelhaft sein. Sie wollten mich wissen lassen, Herwarth Walden habe sich daran gemacht, dem gefallenen Franz Marc die damals im Sturm befindlichen Werke wegzunehmen. Die arme Witwe Franz Marcs, die so durch Walden um alles gebracht werden sollte, habe gegen ihn klagen müssen. Wie das „Wegnehmen" erfolgen sollte, ging aus Ihrer Postkarte nicht hervor. Die Wendung „machte sich daran" deutet auf den Versuch eines Diebstahls oder einer Unterschlagung. Juristisch war ein Diebstahl unmöglich. Zu dessen Tatbestand gehört zwar das „Wegnehmen", aber es setzt voraus, dass das Gestohlene **nicht** im Besitz oder Gewahrsam des Diebes gewesen sei. Und so gern ich glaube, dass ein Mensch, der solche Postkarten schreibt, keinen Wert auf Genauigkeit des juristischen Ausdrucks legt, — soviel war Ihnen jedenfalls bekannt, dass sich die Bilder im Sturm, also juristisch im Besitz Waldens befanden. Sie **wussten**, dass er sie nicht stehlen konnte. Und damit wäre dieses eine erledigt. Es kann also nur eine Unterschlagung gewesen sein, deren Versuch Sie mit Ihrer Postkarte behaupteten. Aus der Hinzufügung, dass Frau Marc klagen musste, geht ferner hervor, dass es infolge dieser Klage bei dem blossen Versuch der Unterschlagung blieb. Eine Unterschlagung besteht darin, dass sich jemand einen Gegenstand aneignet, den er im Besitz hat, der ihm aber nicht gehört. Sie behaupten also, Walden habe sich die in seinem Besitz befindlichen Bilder Franz Marcs aneignen wollen und sei daran nur durch die Klage der Frau Marc verhindert worden. Aus Ihrer Postkarte geht nicht hervor, ob die blosse Klageanstrengung genügte, oder ob ein Urteil ergangen war. Dagegen lässt Ihr Schreiben erkennen, dass Sie nur eine Zivilklage behaupteten. Von einer strafrechtlichen Verfolgung erwähnen Sie nichts, obgleich Unterschlagung Allen als ein strafbares Vergehen bekannt ist. Ich kann nicht glauben, dass Sie ein solches Strafverfahren gegen Walden etwa aus Zartgefühl auf Ihrer Postkarte nicht erwähnt haben. Sie wussten, dass eine Strafverfolgung von Seiten der Frau Marc nicht beantragt war. Da Sie aber eine Handlungsweise behaupteten, die nur als Unterschlagung oder strafbarer Versuch einer solchen ausgelegt werden kann, so mussten Sie annehmen, dass es Frau Marc war, die aus Edelmut auf eine Anzeige bei der Staatsanwaltschaft verzichtet hatte. Sie glaubten das umsomehr annehmen zu dürfen, als Frau Marc durch ihre Zivilklage tatsächlich ihres Mannes Habe retten konnte und vor Armut geschützt blieb. Auch hatten Sie natürlich Kenntnis von den Briefen Franz Marcs, die im Verlag Cassirer erschienen sind. Auch war Ihnen nicht entgangen, dass der Name Herwarth Walden in diesen Briefen durch Punkte ersetzt ist. Da es sich meist um Aeusserung der Verehrung und Dankbarkeit handelt, nahmen Sie an, Frau Marc müsse einen triftigen Grund haben, den Namen eines

Mannes zu verschweigen, dem Marc bis zu seinem Tode dankbar geblieben war. Aber mir fällt ein, dass diese Briefe wohl noch gar nicht erschienen waren, als Sie Ihre famose Postkarte absandten. Ich muss also diese Kenntnis dahingestellt sein lassen. Der Versuch der widerrechtlichen Aneignung blieb auch ohne eine Anzeige bei der Staatsanwaltschaft eine strafbare Handlung und sogar eine ganz besonders scheussliche, weil der bisherige Eigentümer tot war. Als ein Mensch von Ethos und Moral gaben Sie Ihrer Entrüstung Ausdruck, indem Sie den Versuch der Aneignung eine Leichenfledderei nannten. Sie legten ausserdem Wert darauf, dieses auf einer Postkarte zu schreiben. Sie zweifelten nicht, dass jeder Richter Sie verurteilen würde, falls Sie Ihre Behauptung vor Gericht nicht beweisen könnten. Ein sehr wahrhaftiger Mensch kann Bewunderung verdienen, wenn er sich einer solchen Gefahr aussetzt. Aber diese Bewunderung stand Ihnen nicht in Aussicht. Sie hatten Ihre eine grosse Zeugin in Frau Marc. Es war eine Spielerei für Sie, Waldens schändliches Vergehen vor Gericht zu beweisen. Sie hatten sich Ihrer Zeugin versichert. Das ist selbstverständlich. Kein Mensch nennt einen anderen auf einer Postkarte einen Leichenfledderer, ohne zu wissen, wer es mit einem Eid vor Gericht beschwören wird, dass Jener eine Leiche ausgeplündert habe. Sogar dann noch, als Ihnen Frau Marc von der Leichenfledderei mündliche Mitteilung machte, wollten Sie es nicht glauben. Sie liessen es sich schriftlich von ihr bestätigen, vor Zeugen versichern. Nicht wahr, Herr Westheim, dieses alles haben Sie als gewissenhafter Mensch getan? Es war ein bewusster und sicherer Schritt, den Sie taten, als Sie Herwarth Walden auf einer offenen Postkarte einen Leichenfledderer nannten. Nicht wahr, Herr Westheim?

Am 26. Juli schrieben Sie an Waldens Rechtsvertreter diesen Brief:

„Zu Ihrem Schreiben vom 18. erwidere ich: selbstverständlich hat in der Abwehr einer Polemik eine Absicht der Beleidigung von mir aus nicht bestanden. Nachdem ich mich ferner überzeugen musste, dass meine Gewährsmänner, an deren Zuverlässigkeit zu zweifeln ich keinen Grund hatte, das Opfer einer Verwechslung geworden sind, indem von ihnen die Angelegenheit der verbrannten Bilder falsch ausgedeutet worden ist, stehe ich nicht an, meine Karte vollinhaltlich in der gewünschten Weise zurückzunehmen."

W e s t h e i m.

In der Abwehr einer Polemik nennen Sie Jemanden einen Leichenfledderer und erklären hinterher, eine Absicht der Beleidigung habe selbstverständlich nicht bestanden. Diese Behauptung — will ich Ihnen hingehen lassen. Denn sie ist so unglaublich und widersinnig, dass es einer juristischen Untersuchung nicht bedarf. Ich habe Ihnen Ernsteres zu sagen. Zunächst, dass Ihre Postkarte nicht die Abwehr einer Polemik war, sondern bestenfalls die Abwehr meiner Fabel. Hielten Sie meine Fabel für Polemik? Nein, Herr Westheim, m e i n e F a b e l war eine A b w e h r, aber wiederum nicht die Abwehr einer Polemik, sondern einer Verdächtigung. Sie freilich werden auch diese Ihre Verdächtigung „Abwehr einer Polemik" nennen, der Polemik nämlich, die Walden seit Jahren gegen Sie treibt, indem er Ihnen kritische Unfähigkeit vorwirft und nachweist. Aber wie lehnen Sie diese Polemik ab? Indem Sie schreiben: „Ganz zu schweigen von den Fällen Marc . . ." Darunter mochte sich das Pack vorstellen, was es wollte. „Ganz zu schweigen von —", das heisst: dieses sind die schweren Fälle, von denen ich schweige, aus Schonung oder um der Phantasie des Packs einen grösseren Spielraum zu lassen. Dass man darunter wohl gar eine Leichenfledderei vermuten sollte, auf den Gedanken kam ich nicht. Sonst hätte ich Ihnen eine weniger harmlose Fabel gewidmet. Aber da Viele denken: „calumniare audacter, semper aliquid haeret", so wollen wir Ihre Verdächtigungen auf das gründlichste untersuchen. Zwar die Leichenfledderei haben Sie zurückgenommen, aber den „Fall Marc" haben Sie stehen lassen, und das Pack mag sich weiter seine Vorstellungen von grässlichen Dingen machen, die sich zwischen Walden und Franz Marc zugetragen haben, bis dieser durch seinen Tod dem Geschäftsbetrieb des Sturm entlaufen war. Dieser „Geschäftsbetrieb des Sturm" ist Ihr eigenes Wort und Ihre eigene Erfindung. Und ich werde Ihnen darüber noch ein Licht aufstecken, dass Sie Ihre Erfindung verfluchen sollen. Für Franz Marc war der Sturm und Herwarth Walden etwas ganz anderes, etwas, aus dem e r gar nicht zu entlaufen wünschte. Ihm war der Sturm eine Stelle, wo er zum Beispiel nach Herzenslust sich über Paul Westheim äussern konnte.

„Lieber Walden!

Sie werden im letzten Märzheft den wüsten Artikel von Paul Westheim gelesen haben („Ausstellung der Mittelmässigen"). Die Angriffe werden jetzt so übel und auf der ganzen Linie, dass man doch wieder an irgendeiner Stelle erwidern sollte . . ."

M e i n e Leser kennen Ihren „wüsten" Artikel und sehen jetzt, dass Franz Marc über Sie

nicht anders dachte als Herwarth Walden und alle vernünftigen Menschen. So mögen diese auch erfahren, wie Franz Marc über Herwarth Walden dachte.

„Lieber Herr Walden!

. . . Wir Münchener haben einen neuen Plan ausgeheckt . . . . Es soll nämlich unter dem zahmen Decknamen Kunstverein ein modernes Kunstinstitut . . . . geschaffen werden, das natürlich etwas furchtbar Langweiliges werden kann, aber auch etwas sehr Gutes, wenn es in die Hand eines richtigen Leiters käme. Es soll einen Vorstand von circa vier oder sechs Herren haben mit einem energischen Leiter, der etwa Diktator des Ganzen werden soll. Kandinsky und ich haben, zunächst im Geheimen, an Sie gedacht . . .!"

Ueber Sie dagegen dachte Franz Marc noch einige Jahre später, im Felde, nicht besser:

„. . . Stahl und Westheim??! Eine komische Nachricht . . . Wahrscheinlich benutzen die Herren den Moment, wo die gefährlichen Slaven, die „russisch-blauen Reiter", wie Ostini sagt, ausgeschieden scheinen, um sich auf unser Deutschtum zu besinnen. Sie werden aber vor allem an mir eine harte Nuss haben! Ich bin in diesem Kriegsjahr um tausend Stationen weiter gereist, und sie werden den Bahnhof, auf dem sie mich zu treffen hoffen, wahrscheinlich leer finden . . . ."

Diesen Brief können sich Viele hinter den Spiegel stecken. Alle diejenigen, die Franz Marc etwa gegen Kandinsky oder die absolute und abstrakte Malerei ausspielen möchten. Ganz besonders Sie, Herr Westheim, können überzeugt sein, dass Franz Marc zu der Station gekommen wäre, bis zu der noch heute Ihre künstlerische Sehkraft nicht reicht. Aber da Sie die künstlerische Entwicklung Marc's weniger interessiert als seine geschäftlichen Beziehungen zu Herwarth Walden, so will ich Ihnen auch davon einige Proben geben.

den 18. September 15.

Lieber Herr Walden,

schönen Dank! Das ist ja ganz famos. Respekt vor dem Sturm!! Sie haben meinem Hauswesen damit über eine böse Krisis hinweggeholfen . . . .

Gruss Ihr

Franz Marc

den 1. Oktober 1915.

Lieber Walden,

besten Dank für die verschiedenen Sendungen und Ihren Brief. Ihre zähe Energie im Durchhalten wird jetzt endlich belohnt, oder wenigstens gerechtfertigt, was schon der Anfang vom Lohn ist.

Herzliche Grüsse Ihr

Franz Marc

Und am 16. Januar 1916, also wenige Wochen vor seinem Tod, schrieb Franz Marc diese Zeilen:

„Lieber Walden!

. . . . Letzthin kam . . . . . eine Anfrage der Münchener Neuen oder Freien Sezession, ob ich wohl bei ihnen ausstellen würde. Sie haben mir natürlich alle möglichen Wände und Freiheiten zugesichert. Ich antwortete . . . . klipp und klar . . . ., dass ich persönlich überhaupt kein Ja und Nein in Ausstellungsfragen ausspreche, weil sie mir persönlich gleichgültig und unwesentlich erscheinen. Sie sollen sich an Sie als meinen Vertreter mit solchen Anfragen wenden. Wenn Sie mich dort ausstellen wollen, lege ich kein Veto ein und rede nicht zu oder ab . . . . Wenn Sie dafür sein sollten, dann etwa . . ., aber wie gesagt, ganz wie Sie es für gut halten."

Dieser Brief wird Ihnen sehr zustatten kommen. Nun sehen Sie, wie erbärmlich Walden an einem Mann handelte, der in ihn das grösste Vertrauen setzte, der es sogar seinem Gutdünken überliess, Bilder in der ihm unsympathischen Münchener Sezession auszustellen oder nicht. Er jedenfalls, von sich aus, wollte es nicht tun und hätte es auch wohl nie getan. Doch Sie haben die Unterschlagung widerrufen. Gut, dann wollen wir uns auch diesen Widerruf noch gründlich ansehen.

Beginnen wir mit der „Angelegenheit der verbrannten Bilder". Ihre an mich gerichtete Postkarte war, Dank dem berühmten Dolus eventualis auch für die Beamten der Post und für das Bureaupersonal des Sturm bestimmt. Ganz recht. So halten es Leute Ihrer Art. Und nur weil diese Oeffentlichkeit eine sehr beschränkte war, könnte man die knappe Wendung von der „Angelegenheit der verbrannten Bilder" unbeanstandet lassen. Vor einer grösseren Oeffentlichkeit, zum Beispiel in Ihrem Kunstblatt, hätte ich die Wendung zu knapp befunden. Sie verstehen mich doch? „Angelegenheit der verbrannten Bilder" — das ist auch so etwas, worunter sich das Pack dieses und jenes vorstellen kann. Welche Bilder waren denn verbrannt? Und besonders welche Bilder von Franz Marc? Wer hat sie verbrannt? Nun, wer anders tut so etwas, als Herwarth Walden? Oder mindestens hat er die Verbrennung zugelassen. Oder der Gefahr der Verbrennung ausgesetzt. Und hoffentlich war es eine strafbare Nachlässigkeit. Herr Westheim, drücken Sie sich deutlich aus: Was war das für eine „Angelegenheit der verbrannten Bilder?" Sie sind doch so gut unterrichtet über alles was im Sturm geschieht. Heraus mit der Sprache!



Iwan Puni: Zeichnung

Um die Tierschicksale handelt es sich, die auch Ihr Schicksal geworden sind. Durch die ganze Presse ging die Notiz, dass das Bild auf dem Hof der Berliner Paketfahrt in Brand geraten ist. Und nur Sie haben es nicht gewusst? Doch? Sie haben es gewusst? Und wollen uns glauben machen, irgend ein Mensch, und verstehe er sich auf Verdächtigungen noch so gut, habe diesen unglückseligen Zufall in einen Zusammenhang mit strafbaren Verfehlungen Herwarth Waldens gebracht? Einen Zufall, der ein versichertes Bild auf einem Transport traf? Auf einem Transport, der mit Wissen und Willen der Frau Marc erfolgte? Auf einem Transport, dessen ordnungsmässiges Eintreffen sogar vom Empfänger, dem Nassauischen Kunstverein, irrtümlicherweise bestätigt war. Haben Sie doch die Liebenswürdigkeit, mir die ehrenwerten Kerle zu nennen, die einen zufälligen Brand mit einer Leichenfledderei verwechseln. Oder haben vielleicht Sie die ehrenwerten Kerle falsch verstanden? Denn wenn ich den Ausdruck „Leichenfledderei" ungeprüft auf Ihre Rechnung setze, so werden Sie mir auf keinen Fall widersprechen. Herr Westheim, ich wünsche zu wissen, was Ihnen die ehrenwerten Kerle erzählt haben, „an deren Zuverlässigkeit zu zweifeln Sie keinen Grund hatten." Genügt Ihnen die geringste Verdächtigung des Sturm oder Waldens, um ihre Urheber für „Gewährsmänner" zu halten? Und die blosse Behauptung Waldens, er habe sich nie daran gemacht, sich die Bilder von Franz Marc anzueignen, genügt Ihnen wiederum, an Ihren Gewährsmännern zu zweifeln? Ein paar verlogene Burschen nennen Sie Männer, die Ihnen „Gewähr" geben? An denen Sie nicht zweifeln können, obgleich die Kerle Ihnen etwas vorlogen, das der Gutgläubigste als Lüge erkennt! Solchen Kerlen glaubt man nur, wenn man ihnen glauben will. Schwer scheint es Ihnen nicht geworden zu sein, sich eine Ueberzeugung von der Wahrheit zu verschaffen. Und wenn Sie sich diese Ueberzeugung nicht verschaffen wollten, ehe Sie jemanden einen Leichenfledderer nennen, so stehen Sie moralisch, ethisch und leider auch juristisch nicht anders da als die Urheber der Verdächtigung selbst. Denn das Gesetz fragt nur, ob Sie beweisen können. Das ist bitter, wenn man Recht hat. Aber es ist gerecht, wenn durch den einzigen und nächsten Zeugen Wahrheit oder Unwahrheit bewiesen werden.

Hier könnte ich diesen Brief beendigen, wenn nicht Sie selbst, Herr Westheim, seine Fortsetzung verlangt hätten.

Solange Sie Ihre Postkarte nicht geschrieben hatten, stand Ihnen jede Auslegung des „Fall Marc" privatim und vor Gericht frei. Nach der Postkarte konnten Sie nicht mehr behaupten, Sie hätten darunter etwas ganz Unschimpfliches verstanden. Und da Sie im Kunstblatt in unmittelbarem Zusammenhang noch von zahlreichen anderen „Fällen" gesprochen hatten, konnten Sie auch nicht mehr behaupten, dass Sie mit den übrigen „Fällen" ebensowenig etwas Schimpfliches haben andeuten wollen. Darum liess Walden Sie durch seinen Anwalt zu der Erklärung auffordern, dass Sie ihm mit jenen „Fällen" keine unredlichen, wenn nicht gar betrügerischen Handlungen vorwerfen wollten. Was aber taten Sie? Sie hatten die beispiellose Kaltblütigkeit, dem Anwalt dieses zu schreiben: „Sie bitten mich um eine Berichtigung: Aber es scheint, als habe Ihr Auftraggeber Sie nicht über den wirklichen Inhalt meiner Ausführungen im Aprilheft des Kunstblattes unterrichtet. . . . . . Es ist da mit keinem Wort, auch nicht dem Sinne nach, behauptet oder der Anschein erweckt worden, als ob, wie Sie berichtigt haben wollen, Ihr Auftraggeber sich gegenüber den von mir genannten Personen unreeller, wenn nicht gar betrügerischer Handlungen schuldig gemacht habe. Das ist eine ganz grobe und gänzlich unbegründete Unterstellung . . . . ."

Noch einmal: Es gehört kaltes Blut dazu, so etwas zu äussern, nachdem man selbst eingestanden hat, welche infame Handlung mit dem „Fall Marc" gemeint war. Aber vielleicht nehme ich Sie zu ernst, vielleicht verlangen Sie gar nicht, dass man Ihre harmlosen Auslegungen der „Fälle" glaube. Und wahrhaftig, es sieht beinahe so aus. Oder Ihr Gedächtnis hat Sie wieder einmal im Stich gelassen. Oder wie bringen Sie es sonst fertig, wenige Wochen später auch den „Fall Chagall" authentisch zu erklären und rund heraus zu sagen, dass Sie hiermit ebenfalls eine geschäftliche Niederträchtigkeit haben andeuten wollen! So etwas sagen Sie rund heraus, nachdem Sie es vorher mit hohlem Pathos bestritten haben. Auch in diesem „Fall" werden Sie eines Tages sich von der Wahrheit überzeugen. Dann können Sie noch einmal behaupten, Ihre Gewährsmänner seien das Opfer einer Täuschung geworden. Und dann werden Sie vielleicht endlich anfangen, sich zu schämen. Heute sieht es noch nicht danach aus, da Sie nicht nur die Berichtigung Ihrer „Fälle" verweigerten, sondern sogar noch eine Berichtigung von Walden verlangten. Er hatte im Juniheft des Sturm von Ihnen gesagt:

„Herr Westheim beteiligt sich an jeder grossen Mode, auch am Schieben."

Sie verlangten eine Erklärung, dass Walden keinerlei Tatsachen bekannt sind, die ihn be-

rechtigen könnten, Ihnen eine Beteiligung am Schieben zu unterstellen. Diese Erklärung haben Sie erhalten. Aber wie, zum Teufel, kamen Sie auf den Einfall, Walden habe Ihnen Beteiligung an Schiebungen mit Bildern im Sinne unsauberer Handelsgeschäfte vorwerfen wollen? Was soll das Getue, Herr Westheim? Ganz ausgezeichnet haben Sie verstanden, was Walden mit dem „Schieben" gemeint hat: dass Sie Ihren schriftstellerischen und kritischen Standpunkt nach der Mode eingenommen haben. Aber das war wieder eines Ihrer Kunststücke: so zu tun, als könne man Ihnen in kunstkritischer Hinsicht nichts, gar nichts vorwerfen. Wahrhaftig, Walden hatte alle Ursache, zu versichern, dass er Ihnen keine Beteiligung am Bilderschieben vorwerfe. Er hätte es noch schneller tun können, als es tatsächlich geschah. Denn nächstens glauben Sie wohl gar selbst, dass Sie in der Beurteilung von Kunstwerken ein Muster von Erkenntnis und jahrelanger Festigkeit des Urteils seien.
Und das wird sogar Herrn Kiepenheuer, Herrn Leopold Survage und der ganzen Section d'or einen unbändigen Spass bereiten.

Rudolf Blümner

Grosses Theater
In vielen Kritikern
Mit verlebendigten Bildern
Herwarth Walden

Die Kunstfremdheit der Dresdener Kritik ist kaum von der Berliner Presse zu überbieten. Wenn auch dort Herr Hasenclever durch seine literarische Tätigkeit einer Vermischung von Schiller und August Stramm die geheiligten Traditionen von Elbflorenz fortsetzt und insbesondere Herwarth Walden als banal und altmodisch ablehnt, hat man in Dresden keine neue Kunst, keine Kunst, höchstens eine neue Mode. Hieraus ergibt sich, dass die Dresdener Kunstkritik eifrig nach neuen Trieben sucht, mit dem Trieb aber nichts anzufangen weiss. Nicht einmal mit meiner Komitragödie „Trieb."
Da gibt es zunächst einen Doktor Hoffmann, der mich mit seiner Brüderschaft beehrt. Ich kenne diesen Bruder nicht. Jedenfalls ist er der vorgeschrittene Theaterkritiker der „unabhängigen Tageszeitung mit Handel- und Industriezeitung Dresdener Neueste Nachrichten". Das Alberttheater zu Dresden unter der Leitung von Karl Vogt hat das historische Verdienst, William Wauer Gelegenheit zur Sichtbarmachung seiner künstlerischen Spielabsichten gegeben zu haben. Wauer wählte zu diesem Zweck meine Dichtung „Trieb" und unsere gemeinsame Arbeit die Pantomime „Die vier Toten der Fiametta". Der Bruder Hoffmann ist selbstverständlich ohne jede tatsächlichen Kenntnisse, wie es nun Journalisten einmal sind. Er hält die Urheber für Nachahmer und die Nachahmer für Urheber. Ausserdem ist er geistig. Nämlich so: „Herwarth Walden nennt seinen „Trieb" eine bürgerliche Komitragödie. Er hat recht: Es ist wirklich besser, ihn komisch zu nehmen. Um Himmels Willen nicht ernst!" Wenn dieser Bruder Hoffmann sich schon auf einen Titel festlegen will, ausser seinem Doktortitel, so hätte ihm das Wort Komitragödie sagen müssen, dass ich nicht einmal von ihm komisch oder ernst genommen werden wollte. Zu seiner Entschuldigung könnte höchstens festgestellt werden, dass das Wort Komitragödie in dem Konversationslexikon der allgemeinen Journalistenbildung nicht zu finden ist. Ich habe mir nämlich gestattet, dieses Wort zu bilden, damit der Bruder Hoffmann das Leben leichter haben sollte. Aber es ist wirklich besser, ich nehme den Bruder Hoffmann komisch, weil sein Ernst nicht einmal lustig ist: „Und bürgerlich —? Herwarth Walden, wie Du in Deinem Stück so sinnig sagst: Quatsch keine Opern." Nun habe ich zwar in meinem „Stück" nichts gesagt, nicht einmal dieses Zitat für zukünftige Beziehungen zum Bruder Hoffmann angewandt. Ich könnte aber bei dieser Gelegenheit den Dichter Schiller zitieren, der in seinem bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe" so sinnig sagt: „Da liegt der Hase im Pfeffer." Weshalb der Bruder Hoffmann weiter schreibt und zwar väterlich: „Triebe, liebe Kinder, ist Sturm (Berliner Ausstellung) und Drang. Drang, euer eigener sehr menschlicher. Macht blos nichts Geistiges daraus! Quatscht keine Opern!" Hier hat der Bruder Hoffmann beinahe etwas gemerkt, er ist aber an dem Menschlichen vorbeigegangen, weil er euren Drang besser komisch oder ernst nimmt, liebe Kinder, und weil er aus dem Trieb etwas Geistiges machen will. „Warum soll nicht

auch der Epressionismus seinen Kotzebue haben?“ Jedenfalls hat er nun seinen Hoffmann. „Wenn sich die Tugend erbricht, hopst das Laster vergnügt über frische Gräber.“ Dieses Zitat stammt nicht von Walden oder Schiller, es ist Drang des Bruders Hoffmann, seine Kritik, seine Dichtung, seine Weltweisheit. Sein Ernst. Man soll diesen Ernst besser nicht komisch nehmen, denn die Tugend, die sich erbricht, ist eine ernste Sache. Da muss selbst das Laster darüber stolpern.

*

Bei diesem sittlichen Ernst geht der hier nachgedruckte Stern des Bruders Hoffmann auf und also spricht der Prophet in meiner Wüste: „Triebe sind dazu da, sie zu bejahen, predigt Herwarth Walden. Und dazu, dass man sie möglichst an der Oberfläche verpuffen lasse; dass man Lebenskonjunktur immer greife, wo sie sich am bequemsten fassen lasse.“ Um Himmels Willen, jetzt nimmt er mich ernst. Jetzt predige ich sogar. Nämlich: Quatsch keine Opern. Das kommt alles von dem verfluchten Expressionismus. Wenn ich wenigstens die Triebe verneint hätte. Der Bruder Hoffmann hält Trieb für eine Lebenskonjunktur. Und er versäumt sie, trotz greifbarem, vorteilhaftem Angebot, wo doch die Preise steigen. Und ich Komiker predige, dass man die Triebe an der Oberfläche verpuffen lassen solle. Und er beweist mir den verpufften Trieb wieder durch ein Zitat: „Du siehst ziemlich schäbig aus, sagt die Dame mit dem Reiherhut zu dem Leierkastenmann, aber kein Mann kann mehr als der andere. Und sie folgt ihm faute de mieux.“ Ja, wenn sie den Doktor Hoffmann gekannt hätte, wäre der Leierkastenmann leer abgezogen, ich hätte das Drama Trieb und der Bruder Hoffmann faute de mieux keine Kritik schreiben brauchen. So wird die beste Lebenskonjunktur verpufft. Faute de mieux, das Wort steht im Konversationslexikon, liebe Kinder, vergreift sich der Bruder Hoffmann weiter: „Walden will die Bourgeoisie vermöbeln. Nur vergreift er, ein Macher in Oberfläche, sich dabei, und zerrt an Dingen, die gebettet sind in der heiligen Tiefe des Lebensstromes.“ Der Bruder Hoffmann kann zwar keine Kritiken machen, aber in Oberfläche zu machen, das wäre ein Artikel, an dem jede Konjunktur verpufft. Er ist ein Dichter, der Bruder Hoffmann. Er spricht von gebetteten Dingen in der heiligen Tiefe des Lebensstromes. Das klingt poetischer als: quatsch keine Opern. Und ich vergreife mich an gebetteten Dingen und vermöble faute de mieux die Bourgeoisie. Er ist wirklich ein Macher in Oberfläche, der Bruder Hoffmann. Ich hingegen weiss nichts: „Was weiss er in diesem Stück von Keuschheit und Unberührtheit? Was weiss er von zwei jungen Menschen, die, jeder eine Welt in sich, zittern und mit staunenden Seelen dastehen vor dem Mysterium des Sichhingebens?“ Das ist nun wirklich komisch. Ich stelle auch dem Bruder Hoffmann diese beiden jungen Menschen hin und er fragt mich, was ich davon weiss. Zwar weiss ich nicht, ob der Doktor Hoffmann keusch und unberührt ist, aber ich weiss, dass er Opern quatscht: „Was weiss er von dem Besten, das die abendländische Seele hatte, von ihrer Verhaltenheit, von ihrem heroischen Entschluss, den Leib daran zu setzen, um mit dem Geiste die Unendlichkeit zu erreichen?“ Der letzte Besitzer dieser abendländischen Seele ist der Doktor Hoffmann. Ich will mich aber nicht an ihr vergreifen, um so weniger, als sie Kriegsberichterstattung und Erotik verwechselt. Und glauben Sie wirklich Herr Doktor Hoffmann, dass Sie mit ihrem bischen Dresdener Geist der Unendlichkeit den Trieb aus Ihren lieben Kindern entfernen können. Oder können Sie vielleicht nicht deutsch? Verwechseln Sie vielleicht faute de mieux Trieb mit Erotik. Wenn ich ihnen helfen wollte, könnte ich vielleicht Trieb in Ihr geliebtes Deutsch mit Instinkt übersetzen. Man kann sich niemals nicht gebildet genug ausdrücken. Sonst verhält sich die abendländische Seele, von der ich nichts zu wissen brauche: „Er braucht davon nichts zu wissen. Nein. Man kann dann erst recht Operetten, Familienrührstücke und Simplicissimussatiren schreiben. Man kann die hohle ängstliche Schale des Bourgeois veralbern.“ Wenn mir der Doktor Hoffmann verrät, wie man eine ängstliche Schale veralbert, verpflichte ich mich Operetten, Familienrührstücke und Simplicissimussatiren zu schreiben. So bleibt mir nur übrig, den eingebetteten Doktor Hoffmann zu vermöbeln. Hätte ich ihn früher

gekannt, so wäre es mir erspart geblieben, ihn glauben zu lassen, dass ich faute de mieux den Bourgeois veralbern will. So ein bischen Französisch gibt der deutschen Seele gleich den falschen morgenländischen Charakter. Aber es kommt noch schlimmer: „Aber dies ist hier das Schlimme, Leben und Schale werden verquickt." Wie machst Du das, Bruder Hoffmann. Die Schale des Bourgeois ist hohl, sagst Du, Bruder Hoffmann. Verquicke ich sie also mit meinem Leben. Oder was verstehen Sie unter Leben. Oder führt die Schale ihr eignes Leben. Nämlich das Leben des Journalismus. „Es geschieht eine schmierige Vermischung, Verwechslung. Es werden Dinge hineingezerrt, die jedem, dem noch irgend etwas heilig ist, beschämt und traurig machen." Nun werden Sie wieder besser komisch: Sie schmieren Ihre Begriffsverwirrung in das Wortgefüge meiner Dichtung und machen mich für das Leben der Menschen verantwortlich, das ich nicht sage und predige, das ich vielmehr mit dem Wort gestalte. Hier leuchtet künstlerisches Leben in der Schale, durch die Schale. Es macht beschämt und traurig, dass Schreiber mit ihrem Geschmier Heiliges verdecken wollen. Heiligen Quatsch mit ihrer schalen Empfindung verquicken. Und trotzdem ist der Bruder Hoffmann ergriffen: „Am sympathischsten wirkte das Spiel Charlotte Wasmundts; obwohl es ein Spiel war, das in die ganze Mache garnicht hineingehörte; dazu war es viel zu gut und echt." Das ist nun wieder die Schuld Wauers, der sich auch vergriffen hat. Er hat sich in meiner Mache gut und echt verspielt: „Es kam darum zu einer Wirkung, die einem das Herz umwenden konnte." Habe ich vielleicht doch einen Tropfen der heiligen Tiefe des Lebensstromes erwischt und aus Versehen an einem richtigen Ding gezerrt. „Denn aus der jungen Künstlerin sprach Seele, unbewusst, süss, mädchenhaft, die Seele, der Walden sein Quatsch keine Opern in die Ohren schreit." Was wirklich gemein von mir ist. Es bleibt wieder zu bedauern, dass der Doktor Hoffmann nicht rechtzeitig zur Stelle war. Er hätte der Seele etwas von dem Dresdner Geist der Unendlichkeit vorgefaselt. Es wäre vielleicht sogar eine bourgeoise Ehe zustande gekommen mit Möbeln und abendländischer Seele. Freilich wäre dem Bruder Hoffmann dann das Herz nicht gewendet worden. Jedoch ein edler Mensch verzichtet eben auf Wendung. Aber auch mit der Oper hat es geklappt: „Maria Neukirchen spielte die Dame mit dem Reiherhut: es fiel ihr nicht schwer, den Autor in der von ihm angeschlagenen Tonart zu Worte kommen zu lassen." Das ist nun diese unglückliche Person, die der Seele „Quatsch keine Opern" in die Ohren zu schreien hat. „Sie hat Qualitäten, die über dieses Milieu denn doch hinausgehen und war eigentlich zu schade dazu." Das Herz des Bruders Hoffmann wendet sich wieder und steht nunmehr auf dem richtigen Fleck. Aber auch hier hat Wauer mit Schuld. Er hätte die Dame mit dem Reiherhut verhindern sollen, der Seele „Quatsch keine Opern" in die Ohren zu schreien. Wozu ist er schliesslich Spielleiter. „Am glücklichsten halfen sich Anne Schönstedt und Franz Stein heraus, die ihre Rollen als Grotesken sternheimisch durchführten." Auch das ist Wauers Schuld. Wie kann er Darstellern gestatten, sich glücklich herauszuhelfen und Rollen sternheimisch durchzuführen! Dieser Theaterkritiker stellt sich eine Spielleitung offenbar so vor, dass jeder Mitwirkende mit seiner Eigenart aus der Rolle fällt und dem erstaunten Spielleiter beweist, dass sie alle eigentlich zu schade für das Spiel sind. Ja, wenn das Stück wenigstens von Sternheim gewesen wäre. Da macht man den Expressionismus noch mit. Weil nämlich dieser Herr Sternheim auch ein Stück jenes Journalisten ist, der gebettete Schalen mit Lebensströmen verquickt. Oder wenn das Stück sogar von Wedekind wäre. Das ist es beinahe: „Ein ausgelaugter Wedekind übelster Sorte." Das scheint auch so ein gemeiner Mensch gewesen zu sein, der armen Seelen „Quatsch keine Opern" in die Ohren schreit. Aber auch ihn haben Sie verkannt, Bruder Hoffmann. Wedekind ist eine umgewendete Marlitt. Frau Marlitt ist Ihnen sicher bestens bekannt. Sie wissen doch, Goldelse, die Seele, der niemand nichts in die Ohren schreit. Es ging ihr darum auch schliesslich ziemlich gut auf Erden. Ausserdem sagt Wedekind aus. Er ist durchaus eindeutig. Sie, Bruder Hoffmann, sind zweideutig und Trieb vieldeutig. Darum können Sie auch nicht unterscheiden,

wann Walden spricht und wann die Seele schreit. Wirklich, es ist sehr schwer mit dem Expressionismus. Immer, wenn man an dem einen Ende zerrt, hat man sich am falschen Ende vergriffen. Und da soll ein anderer noch Kritiken darüber schreiben. Wo man sich nicht mehr auskennt, wie man noch weiter südlich sagt. O abendländische Seele. Da bleibt nur übrig, den Leib daranzusetzen und in dem Geist der Unendlichkeit zu schwiemeln. Der Bruder Hoffmann lässt alle Hoffnung schwimmen: „Walden versetzt dem sterbenden Löwen der abendländischen Kultur seine Fusstritte." Nein, Bruder Hoffmann, ruhe sanft, aber es war nur ein Löwenfell darüber. Darunter ist höchstens der bekannte Schreiner, der fachgemäss alles vermöbelt sieht. „Wie leicht und billig, Herr Walden." Aber, Herr Hoffmann, warum haben Sie es mir so leicht und billig gemacht, wo doch die Preise steigen!

*

Und abermals geht der Stern des Herrn Hoffmann unter und er wird historisch: „Boccaccio liegt glücklicherweise ein bisschen weit vom Albert-Theater begraben. Sonst müsste er sich noch im Grabe umdrehen. Aber so ist man sicher, sicher vor italienischem leidenschaftlichem Lachen und vor jenem Renaissancehauch, der diese Mache in expressioniertem Jugendstil in die Lüfte wehen würde. Also man machte Die vier Toten der Fiametta." Das kommt nun wieder von der Bildung. Boccaccio hatte das Glück, etwa zwei Jahrhunderte vor der Renaissance zu leben. Er hätte bei persönlicher Mitwirkung nicht einmal jenen Hauch verspüren lassen können, der dem Doktor Hoffmann schon bei dem Wort Renaissance um die Ohren weht. Renaissance. Wiedergeburt. Man fühlt sich wiedergeboren. Trotzdem man glücklicherweise nahe vom Albert-Theater begraben werden wird. Aber auch Doktor Hoffmann hat Glück. Denn die Novelle „Die vier Toten der Fiametta" ist wiederum zwei Jahrhunderte eher geschrieben, bevor Boccaccio geboren wurde. Das braucht ein Journalist nicht zu wissen. Warum macht er aber William Wauer für diese Novelle verantwortlich, aus der er ohne jede Aenderung eine Pantomime gestaltet hat. Der Doktor Hoffmann redet sich aus der Geschichte mit Raummangel heraus: „Wir müssen uns wegen Raummangels versagen, dieses Dokument der Z e i t abzudrucken und es unseren Lesern zum Besten zu geben. Entweder man lacht oder man schläft dabei ein." Da hat Dich aber die Zeit schön zum besten gehabt, Bruder Hoffmann! Das elfte Jahrhundert war höchst anständig. Ohne Wedekind und Sternheim. Alles eitel Seele. Nicht einmal Opern hat es zu dieser Zeit gegeben. Das kommt davon, wenn man schläft. Man lacht. Wie jener Mann, den man fragte, wie ihm die Iphigenie gefallen habe. Worauf er antwortete: „Nun, man lacht!" Da haben wir den italienischen Salat. Allmählich finde ich das Zitat „Quatsch keine Opern" recht sinnig. Jedenfalls schläft man nicht dabei ein. Man lacht. Merkst Du, Bruder Hoffmann, dass es komisch wird? Dass man Dich nun nicht mehr so ernst nehmen wird, wie ich es nicht sein möchte? Bruder Hoffmann, was hat man Dir, Du armes Kind getan? Ganz ausgelaugt bist Du schon. Frische Gräber hopsen vergnügt über sein Laster, dass der Tugend sogar wieder gut zu Mute wird. Das hättest Du Dir nicht antun sollen, Bruder Hoffmann! Du siehst, man kann sogar über Quatsch stolpern, auch wenn die Musik dazu nur von Herwarth Walden ist. Ganz aus Deiner Rolle herausgefallen bist Du, mit zwei Sternen und ohne Heim. Selbst ein Wedekind kann Dich nicht mehr retten. Aus ist es, sterbender Löwe. Eine Wirkung, die mir das Herz umwenden könnte, wenn Du mir nicht die abendländische Seele abgesprochen hättest und Boccaccio glücklicherweise ein bischen weit vom Albert-Theater begraben liegt. Lieber Bruder Hoffmann, mach bloss nichts Geistiges daraus. Quatsch keine Opern. Denn wenn ich die Trompeten blasen lasse, hat kein Mann mehr etwas zu hoffen, auch wenn er Doktor und Theaterkritiker der Dresdner Neuesten Nachrichten ist.
Ruhe sanft über Deinem dritten Stern.

*

Im Dresdner Anzeiger beschwert sich ein Herr Friedrich Kummer über das Drama „Trieb". Herr Kummer vermisst die eigenwillig gestaltende Hand, die Kühnheiten

wagt. „Es tritt aus dem Werk nirgends die tiefere Notwendigkeit des Schaffens, die wahre Versenkung der Seele hervor." Es ist nicht so einfach, eine Versenkung hervortreten zu lassen. Es scheint mir vielmehr im Wesen der Versenkung zu liegen, nicht hervorzutreten. Freilich, wenn man die Versenkung unter dem Bühnenboden meint, so muss ich zugeben, dass ich diese Kühnheit nicht wagte. Und wenn meine Hand nicht eigenwillig gestaltet, so macht mir das keinen Kummer. Denn ich pflege nicht aus dem Handgelenk zu dichten. Ein Faustschlag freilich wirkt immer kühn. Es fragt sich nur, wen man schlägt. Ist es nicht gütiger, solche kümmerlichen Gesellen laufen zu lassen, die acht Tage nach ihrer Unfähigkeit, ein Kunstwerk aufzunehmen, folgendes schreiben: „Das Publikum hungert nach guter Unterhaltung. Es ist des expressionistischen Krams im Albert-Theater satt. Franziska, Schwanenweiss, Trieb, Fiametta: vier grosse Pleiten der beginnenden Spielzeit. Die regierenden Herren im Albert-Theater werden allmählich vielleicht lernen, dass man einer alten grossen Kunststätte, wie Dresden ist, das innere Gesetz ihrer Natur erst ablauschen muss." Wedekind, Strindberg und Walden sind zu Grabe getragen und man lauscht erregt auf das grosse innere Gesetz von Elbflorenz. Das Kunstgesetz von Dresden. Wedekind und Strindberg haben es gut. Sie liegen bereits weit vom Albert-Theater begraben. Ich aber muss lauschen. „Wenn die Dramaturgen des Albert-Theaters gestern Abend in das Publikum hineingehorcht haben, das zu der Aufführung von Auernheimers Wiener Lustspiel „Das Paar nach der Mode" erschienen war, so müssen sie eines feststellen: die Sehnsucht des Publikums nach zwangloser, angenehmer, heiterer und geistbelebter Unterhaltung." So siehste aus, Kunststätte von Elbflorenz, würde man in Spreeathen sagen. Ein Hauch der Renaissance umweht mich. Die Sehnsucht nach Auernheimer. Zwanglos. Angenehm. Heiter. Geistbelebt. Das durfte nicht kommen. Auernheimer die grosse Sehnsucht. Das ist die Seele, die aus der Versenkung hervortritt. Kummer wird ganz heiter: „Auernheimer hat ein lustiges Gespinst von Worten gewoben." Der reine Flohzirkus. „Das Stück lässt zunächst etwas Besseres erwarten." Noch etwas Besseres? Besser als Auernheimer? Als Auernheimer selbst? Man ist wirklich unbescheiden zu Dresden! Vielleicht versucht man es einmal mit Schiller. Oder mit Hasenclever. Vielleicht lässt sich da noch Besseres erwarten. Herr Kummer versinkt in den Lebensstrom des Bruders Hoffmann: „Das Paar nach der Mode, das sich verheiratet, langweilt, sich verzankt und endlich wieder vereinigt, ist von einer nicht leicht zu übertreffenden Oberflächlichkeit. Weder Handlung noch Charakteristik reichen irgendwie in die Tiefe." Der letzte Satz ist offenbar aus einer Besprechung von „Trieb" irrtümlich stehen geblieben. Auernheimer ohne Tiefe. Gehns. Wo man des expressionistischen Krams doch satt ist. Nein, der Satz ist Übersatz. Eine nicht zutreffende Oberflächlickeit. Ein Macher in Oberfläche also. Nun werde ich wirklich ängstlich, dass ich nicht kühner gewesen bin. Aber Auernheimer ist glücklicherweise nicht zu übertreffen. „Dass man nichts Expressionistisches erlebte, war wohltätig." Ist des Feuers Macht, wenn sich der Mensch bezähmt: „Das Publikum ging willig auf die Plaudereien des Autors ein." Angenehme, allgemeine, gute Unterhaltung. Herr Kummer hält sich für das Publikum. Er leidet an Kleinwahn: „Es freute sich auch über Nichtiges." Gesetz der Natur, vastehste. „Glanzumflossene Marksteine", wie Herr Kummer erschauert. Oder Freude schöner Götterfunken. Die regierenden Herren werden allmählich lernen. Oder der Karl Vogt wird abgeschafft. Keine Krone ohne Auernheimer. Nieder mit Wedekind, Strindberg, Walden und Genossen! Demokraten sind immer für Wahlen. Auernheimer, der alleinige Kandidat der vereinigten bürgerlichen Parteikritiker. Geist muss sein, sonst versackt sich die ganze hervortretende Kunststätte.

*

Wieder steht ein Stern auch über dem Kummer. Nach dem Schreiner Herr Zimmermann, Doktor, Felix. Herr Zimmermann ist vorsichtiger. Er ist Relativist. Ihm kommt es so vor, es scheint ihm, im übrigen ist es nicht einzusehen, sollte gewiss so etwas wie—, weder unerhört neu, noch empörend kühn, hätte auch Otto Erich Hartleben. Man kann nicht wissen. Er ist

eben Relativist, der Herr Zimmermann. Man kann eben nicht wissen. Merkwürdig ist nur, dass auch er warm geworden ist. Wirklich schade, dass ich auf die lebenswahre Psychologie verzichtet habe: „Wäre der Fall mit lebenswahrer Psychologie durchgeführt, so könnte man vielleicht warm dabei werden (wie ein paar Minuten lang im letzten Bilde, wo die Parallele der Erlebnisse zwingend wird)." Da habe ich offenbar aus Versehen ein paar Minuten die lebenswahre Psychologie durchgeführt. Oder die Mitwirkenden sind aus meiner Rolle gefallen. Oder es hat sich zufällig eine Parallele der Erlebnisse ergeben, die mich gezwungen hat, Herrn Zimmermann warm werden zu lassen. Einen Satz später schreibt er allerdings gleich wieder, es wäre eine innere Unwahrheit und Konstruktion. Auch das finde ich gemein von mir. Wie kann der Mensch konstruieren. Parallelen haben sich eben zwingend zu ergeben. Es ist nicht auszudenken, was zum Beispiel geschehen wäre, wenn der Herr Landvogt Gessler nicht durch die hohle Gasse von Küssnacht geritten wäre. Dann stände Wilhelm Tell mit der Axt des Zimmermanns noch immer da und seinem Schiller, der das Ende nicht erlebt hätte. Selbst Schiller musste sich an die Konstruktion halten. Und ein Zimmermann sollte eigentlich wissen, dass ein Bau ohne Konstruktion ein recht wackliges Gebäude ist. Aber bei Schiller war das natürlich anders. Er hat auf Grund der lebenswahren Psychologie gewusst, dass der Herr Landvogt Gessler durch diese Gasse kommen musste. Er hat es allerdings einfach, das zu wissen, weil kein anderer Weg nach Küssnacht führte. Wenn nun aber der Herr Landvogt Gessler keine Lust gehabt hätte, nach Küssnacht zu reiten? Kein Mensch muss müssen, sagt ein anderer grosser Kollege. Und der Landvogt erst recht nicht. Wenigstens früher nicht. Also wie ist es mit der Konstruktion? Wie ist es mit der inneren Unwahrheit? Denn was mir billig ist, muss Schiller recht machen! Namentlich, wo ich noch die Parallele der Erlebnisse dazugebe. Das tut nicht einmal Schiller. Was will also der Zimmermann von mir? Allerdings er sagt, man kann nicht wissen. Die Axt im Haus erspart den Zimmermann. Der See kann sich, der Landvogt nicht erbarmen. Gemein, wie ich bin, würde ich vielleicht gesagt haben, der Landvogt kann, der See sich nicht erbarmen. Wer hat nun recht? Auernheimer oder Schiller? Vielleicht habe ich „Das Paar nach der Mode" geschrieben. Fragen Sie einmal brieflich bei dem Schreiner Hoffmann an. Oder bei Vogt dem Karl und nicht bei Vogt dem Gessler. Auernheimer steht so wie so mit dem Expressionismus auf dem besten Versfuss. Auernheimer soll sogar mit Hermann Bahr verwandt sein, der über Expressionismus geschrieben hat, worunter er aber nicht Schiller, sondern Goethe versteht. Goethe hat aber wieder die Iphigenie konstruiert, über die man lacht oder bei der man einschläft. Es ist zu schwierig mit dem Expressionismus. Selbst die erleuchtetsten Geister der Nation kennen sich nicht aus. Uebrig bleibt Auernheimer, der „Das Paar nach der Mode" mit lebenswahrer Psychologie bis hart an die Grenze der Dresdner Unendlichkeit führt. Da liegt der Hase im Pfeffer.

*

Herr Paul W. Eysold. Theaterkritiker der Unabhängigen Volkszeitung. Dichter des Dresdner Lokalkunstblattes. Dem Genossen bin ich nicht tief genug. Er findet die „Handlung" nicht wichtig. „Ich bin weit entfernt, das Vorhandensein einer künstlerischen Notwendigkeit bei gewissen Leuten des Sturm zu bestreiten. Was wir aber gestern sahen, war nur die kaufmännische Notwendigkeit. Das Geschäft. Meinetwegen das geschäftliche Genie". Den Beweis für diese Verrechnung spart sich der Genosse. Oder sollten ihn meine Tantiemen reizen? Ich bin nämlich durch die Aufführung Milliardär geworden. Das habe ich mit meinem kaufmännischen Genie geahnt. Deswegen habe ich nämlich das Drama „Trieb" geschrieben. Ich sagte mir mit meinem kaufmännischen Genie, nur so ist das Geschäft zu machen. Hierauf setzte meine bekannte Konstruktion ein. Ich liess Karl Vogt Direktor des Albert-Theaters werden, veranlasste ihn, sich William Wauer zu holen, bestach William Wauer, mein Drama zu spielen, nicht ohne vorher bei Sternheim und Wedekind mir Rats zu holen, wie man Kassenstücke schreibt. Und es glückte alles. Das kann der Genosse Eysold nicht. Aber er kann dichten. Nämlich so:

So kleben wir am äussern Schein
Und wie wir uns nach Licht zerschrein
Dass es uns tief und unermesslich fülle
Zerschwimmt auch dieser letzte Wahn
Zu sein im Werk, das wir getan
Und wir stehn arm und ohne Hülle.

Und ich habe die Milliarde. C'est la vie, faute de mieux. Der eine kann nicht dichten, und der andere hat das Jeld. Das kommt davon, wenn man sich verschreit, und sei es auch nur nach Licht. Wenigstens sieht der Herr Eysold ein, dass auch sein letzter Wahn zerschwimmt, nämlich zu sein im Werk, das wir getan. Sogar das schlichte „haben" ist ihm davongeschwommen. Es musste des Reimes wegen auf der Sollseite verbucht werden, was ich als Kaufmann beurteilen kann. So kleben wir am äussern Schein. Womit der Dichter Eysold wieder auf meine Milliarde anspielt. Schade, dass meine Handlung nicht wichtig ist.

*

Noch ein Mitarbeiter der Dresdener Lokalkunst. Sternendichter. Günther, Alfred. Zimmermann aus Dresden: „man kann nicht wissen". Günther aus Dresden: „man weiss nicht genau". Herr Günther möchte zu gern wissen, für wen ich Partei ergreife: „Er verspottet aufs billigste Bürgerlichkeit zu Gunsten des Dirnentums oder kindlich-keuscher Schwärmerei. Zu Gunsten oder auf Kosten? Man weiss nicht genau!" Jedenfalls sind die Kosten aufs billigste gerechnet. Die Leser des Berliner Tageblatts hätten es sicher gern auf Mark und Pfennig gewusst. Schon wegen der Valuta. Denn meine Kunst wird im Tageblatt nicht gehandelt. Nicht gedacht soll seiner werden, ist das Hausgesetz des Berliner Tageblatts. Höchstens ein Verriss aus Dresden wird dort zusammengeflickt. Deshalb schreibt dieser Herr Günther weiter: „Wauers Bühnenbilder waren Durchschnitt". Hingegen im Dresdener Lokalblatt zehn Tage später: „ . . . . Das heisst, der Theatermann William Wauer bemüht, szenisch deutlich zu machen, was nicht in dem Stück ist." Auf diese Weise erreicht Wauer wenigstens den Durchschnitt. Aber zehn Zeilen später schreibt dieser Herr Günther: „Wauer durfte sich nicht so diskreditieren. Schliesslich ist er doch wer". Nach zehn Tagen und nach zehn Zeilen. Er hat Entwicklungsmöglichkeiten dieser Herr Günther. Immer mit die Ruhe. Auch Lektüre hilft. Da hat der Herr Günther zum Beispiel die Kritik des Bruders Hoffmann gelesen. Ihr wisst doch noch, liebe Kinder, wie ihm die Seele das Herz umgewendet hat. Und wo ich so gemein war. Im Berliner Tageblatt hat der Herr Günther nicht ein Wort von dieser Seele gewusst. Aber zehn Tage später, im Dresdener Lokalblatt, klingt es aus der Tiefe des Kollegen: „Charlotte Wasmundt hat Töne, die zu Herzen gehen könnten, wenn sie Walden von Herzen gekommen wären". Es ist eine heikle Sache um das Herz. Dass ich das Herz vergessen konnte. Wo es sozusagen im Busen der Poesie liegt. Bitte, Busen ist bestimmt poetisch. Ich werde mir doch angewöhnen mit dem Herzen zu dichten, schon um die Töne zu verwerten, die mir die Kritiker und die Darsteller entgegenbringen. Lese ich doch täglich im Berliner Tageblatt, dass uns die Rohstoffe fehlen. Und mir werden sie allerseits entgegen gebracht. Ich brauchte nur mitten in die Herzen zu greifen, statt mich an den Herzen zu vergreifen und ich wäre in Dresden und Umgegend geachtet. Geächtet bin ich nun. Aber da ich kein Herz habe, kümmere ich mich um die Dichtungen des Herrn Alfred Günther. Herr Günther, Alfred, ist nämlich Dichter. Richtiger Dichter. Er schliesst seine Kritik über Trieb zum Beispiel so: „Der Herbst ist da in nebeligen Vollmondnächten." Im Neumond schlagen die Bäume aus. „Die Luft, in der man lebt, beginnt sich zauberisch zu verdunkeln." Dunkel ists, der Mond scheint helle. Man lebt. In der Luft. In d e r Luft muss man leben. Zauberisch ist übrigens eben so poetisch wie Busen. Auch Shakespeare hat schon von faulem Zauber gesprochen. O nebelige Vollmondnächte. Deshalb wird der Günther, Alfred, ganz poetisch: „Schmerzlich. Wehmütige Erinnerung . . ." Drei Punkte sind Expressionismus. Alle Dichter wenden in entscheidenden Momenten drei Punkte an, wenn ihnen nämlich die Wörter ausgehen. Das kommt davon, wenn man mit dem Herzen dichtet. Wess das Herz voll ist in den Nebelnächten, dess geht der Mund in Punkten unter. Diese Dichtung ist aber nicht von Hasenclever. Trotz den expressionistischen Nebelnächten. Die Punkte stehen

übrigens auch bei Mörike. Schmerzlich. Aber die Eigenart liegt in der wehmütigen Erinnerung. Aber er ist eine Persönlichkeit, dieser Herr Alfred Günther. Er dichtet auch direkt, nicht nur im Anschluss an meinen Trieb. So eine Dichtung heisst zum Beispiel „Sternwende“ und ist eine schlechte Mischung von August Stramm, Lothar Schreyer und Herwarth Walden. Die Klassiker sind schon zu oft nachgedichtet. Ausserdem verlangt das Publikum Expressionismus aus zweiter Hand, aber mit Herz.

Frau: Rosenblättriges Gestirn . . .	Rosenfingrige Eos.
Mann: Singst du?	Musik von Herwarth Walden
Frau: Antwortest du mir?	Faute de mieux
Mann: Wir wollten glücklich sein	Wehmütige Erinnerung
Frau: Töte Gott!	Berliner Tageblatt mit Handelszeitung
Mann: Immer war Er zwischen dir und mir	Nebelige Vollmondnächte
Frau: Töte Gott!	Du musst das dreimal sagen
Mann: Ich fürchte Ihn nicht	Mitarbeiter des Berliner Tageblatts
Frau: Jede Nacht bedroht Er mich	Mit Zuchthaus nicht unter

Unsichtbare Chöre: Aehren in Gottes Wind
Blumen auf Gottes Land
Gottes eignes Kind
Menschen sternentbrannt

Das hat Alfred Günther ganz allein verdichtet. Und diese Symbolik. Freilich muss man es verstehen, mit dem Herzen zu lesen. Wehmütige Erinnerung . . . Wir wollten glücklich sein.

*

Auftritt ein Herr Schilling, der wirklich keinen Pfennig wert ist. Aber Herr Schilling ist lustig: „Von Regie keine Spur. An Trieb ist auch nicht ein Satz, der neu wäre oder nach dieser Formulierung geschrieen hätte. Es ist eine schlechte Posse der neunziger Jahre ohne jeden Aufwand geistiger Gaben.“ Warum spottet er der Armen im Geiste. Es kann doch nicht jeder ein Schilling sein. Herr Schilling ist nämlich Expressionist. Er hat ein „unveröffentlichtes Drama“ veröffentlicht: Der Führer! Nämlich so: „Bei den letzten Worten verlischt das Licht sämtlicher Lampen im Kaffeehaus völlig, so dass dieses im Dunkeln liegt, die Sitzenden sind nicht mehr sichtbar, lediglich der Kopf des stehenden Dichters erscheint als Silhouette. Das graue Licht der Szene wird allmählich blau, es treten mehr und mehr auf Krieger und Bewaffnungssklaven.“ Den Kopf muss man gesehen haben, namentlich wenn er blau macht. Jeder Satz neu oder er schreit nach dieser Formulierung. Das Kaffeehaus liegt nämlich sonst nicht im Dunkeln, wenigstens nicht das bessere Kaffeehaus. Es hat stets eine Karbidlampe in Reserve. Dieses Kaffeehaus muss sich mit dem Kopf des Dichters begnügen. Doch die Silhouette ist poetisch. Sogar eine Spur von Regie. Regie ist überhaupt seine Stärke:

„Spartakus (Die Szene verdunkelt sich allmählich, sein Kopf steht im hellgelben Scheine eines ihn von vorn steil treffenden Scheinwerfers. Die Bühne ist nach kurzem ganz dunkel, der steile Strahl und der Kopf leuchten.“)

Ein Köpfchen, dieser Schilling. Er versteht sich auf die Regie. Er lässt sich grau, blau und hellgelb beleuchten, steht fest im Dunkeln, trotzdem ihn der Scheinwerfer von vorn steil trifft. Nicht einmal mit den Augenwimpern zuckt er. Er nimmt es mit dem Scheinwerfer auf, dieser Spartakus. Dieser Spartakus im Kaffeehaus. Hierauf spricht er:

Der Dichter: — — Ungewiss, wes der Ruf. Ungewiss Ziel und Wille. Sehet: (Er verschwindet)

Ich habe es doch gewusst, der Schilling ist Expressionist. Zwei Gedankenstriche vorn, zum Schluss ein Doppelpunkt, und dann verschwindet er in Klammern. Er tritt sogar im ganzen unveröffentlichten Drama nicht wieder auf. Man kann das verstehen. Ihm ist das Herz so voll, dass er sich höchstens in Klammern ausdrückt. Er wird doch den Aufwand geistiger Gaben nicht vor die Leser werfen, dieser individualistische Sozialist. Er, der sich hellgelb vom Schein-

werfer bestrahlen lässt. Welch ein Spartakus. Der dümmste Schutzmann kann ihn bei der Beleuchtung verhaften. Aber Spartakus Schilling kann sich auch in neuen Sätzen überstürzen:

> Spartakus: Vergasset ihr? Bin ich allein? Wollt ihr — mit mir — fernhin — nach Trakien ziehen —

Dahin, dahin möchte ich mit dir, o du mein Schilling, ziehen. Er hat aber leider keine Zeit, da er sich „rechtwinklig nach rechts drehen muss“:

> „Dann zuckt er jäh zur Erde und bricht zusammen. Die Bühne ist ganz dunkel. Die Lampen des Kaffees glimmen und beginnen langsam wieder voll zu leuchten.“

Welch ein Aufwand geistiger Gaben. Diese Illuminationskünste. Und alles ganz neu mit elektrischem Aufwand. Man schreit nach Formulierung. Und man schreit nicht vergebens:

> „Nachbemerkung des Herausgebers: Nicht zufällig steht die Regiebemerkung dieses Heftes gerade an dieser Stelle: Der Täter bricht zusammen, der Literat bleibt leben.“

Nun kann uns nichts mehr geschehen. Unser Schilling bleibt uns erhalten. Er lebt, er lebt. Und geht er nicht nach Trakien . . . lieb Sachsenland magst ruhig sein, dir bleibt ein Schilling, dir . . . zu sagen, was er leidet. . . .

*

Berliner Tägliche Rundschau: „Die jetzt expressionistisch angehauchten Berliner Sturmbrüder Herwarth Walden - William Wauer legten mit zwei Stücken unter persönlicher Mitwirkung Proben eines sich selbstüberschätzenden Talentes ab, das in richtige Bahnen gelenkt, der Bühne Beachtliches schenken könnte.“ Also, Wauer, wir steigen einmal bei der Täglichen Rundschau ab und lassen uns in die richtige Nummer setzen. Man gibt uns noch nicht auf, trotzdem wir uns jetzt auch expressionistisch gebärden. Wir haben uns so überschätzt, dass wir glauben, es den Herren Hasenclever, Schilling und Günther nachmachen zu können. Zwar ist die Fiametta schon vor zehn Jahren in Berlin gespielt worden. Damals hatte sich die Tägliche Rundschau verfahren. Sie konnte doch die Leute nicht vorahnen, die wir nachahmen wollten. Man fährt immer verkehrt, wenn man nicht die richtige Nummer weiss. Solange müssen andere der Bühne Beachtliches schenken. Da liegt der Hase im Clever.

*

Dresdener Eisenbahn- und Fremdenzeitung: „Man war sehr kritisch und Herwarth Walden ging es nicht gut dabei. Sein Stück ist durchaus nicht dumm und es ist durchaus nicht schlecht. Man hätte den Dramatiker Herwarth Walden an diesem Abend sehr gern recht ernst genommen, wenn — nun ja.“ Da liegt der Hase im Pfeffer.

*

Dresdner Konzert- und Theaterzeitung: „Diese Kunst appelliert nur an den Gesichtssinn und das Gehör, gibt nur sinnfällige Gestaltung, rhythmisch komponierte Form — wie etwa die Sätze einer Symphonie in ihrer kunstgemässen Verknüpfung — Kontrapunktik des dichterischen Erlebnisses — und überlässt es dem Aufnehmenden, ob dabei neben Gefühl und Trieb auch sein Verstand exzitiert wird, was wie gesagt, garnicht die oberste Absicht ist. Innerste Absicht ist die Bühnenkomposition, für die das einzelne Genre nur Mittel zum Zweck wird: zu dem Zweck, Empfindungen auszulösen.“ Dies schreibt der einzige Kritiker, über den die Kunststätte Dresden verfügt.

*

Es gibt nichts Grösseres, als über das hinwegzukommen, was man Persönlichkeit nennt. Sich einer Sache aufzuopfern. Sich der Kunst zu opfern. Werkzeug zu sein. Hier wurde das Spiel Ernst und der Ernst Spiel. Durch diese Aufführung des Albert-Theaters wurde die Bühne wieder zur Kunst gereinigt. Ein Gleichnis des Vergänglichen gestaltet. Mit Menschenopfer: Künstlerehrgeiz, unerhört.
Hier wurde aus der Zeit für die Zeiten geschaffen.

*

Für die Geschichte seien hier die Namen hingebenden Künstlerwillens verzeichnet:

Albert-Theater

Leitung Karl Vogt
Donnerstag, den 14. Oktober 1920
Uraufführung

Trieb

Eine bürgerliche Komitragödie
Herwarth Walden
Spielleitung und Bühnenbild: William Wauer

Der Liebende . . .	Hanns Eggerth
Das Mädchen . . .	Charlotte Wasmundt
Der Verliebte . . .	Gerhard Ritter
Die Dame mit dem Reierhut	Maria Neukirchen
Der Papa	Hermann Bräuer
Die Mama	Anne Schönstedt
Der Herr Zollinspektor	Franz Stein
Der Leierkastenmann	Max Reitz

Zum ersten Male

Die vier Toten der Fiametta

Pantomime von William Wauer
Musik von Herwarth Walden
Spielleitung und Bühnenbild: William Wauer
Orchesterleitung: Herwarth Walden

Silvio	William Wauer / Hans Fritz Köllner
Fiametta	Maria Neukirchen / Evy Peter
Erster Liebhaber . .	Wilhelm Eckhardt
Zweiter Liebhaber .	Günther Nauhardt
Dritter Liebhaber .	Arno Grossmann
Bettler	Hermann Bräuer

Tran Nummer 17

Der gefesselte Paul Madsack

Der Hannoversche Anzeiger vom 19. Dezember 1920 zitiert einen Ausspruch Goethes über Luther:
„Wir wissen garnicht, was wir Luthern und der Reformation zu verdanken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Borniertheit.“
Unmittelbar darunter schreibt pck. (Paul Madsack) über mein Sturmbilderbuch Nr. IV Kurt Schwitters:
„Ich sinne nun, wer dieses Buch wohl kaufen und auch lesen könnte, ohne dadurch enttäuscht zu sein.“
Sinnen Sie nicht länger, Herr pck. (Paul Madsack), ich will es Ihnen sagen:
„Wer frei ist von geistiger Borniertheit!“
(Nach Goethe).

Kurt Schwitters

Himbeerbonbon

Konfitüren sinken Nächte die elegante Frau
In Pulverform
Gelegenheitskauf(anregend,schleimbildend.)
Wohlgeschmack das Frau in Pulver Heiligtum
Es lebe die elegante Frau!
Es lebe die Revolution!
Es lebe der Kaiser! (sinken Nächte.)
Vereinigt euch, alle gegen alle, so müssen Winde sieden.
Schiesst Luft! Die Luft muss Löcher kriegen. Es lebe die durchlöcherte Luft, das neue Heiligtum (Schleimbildend in Pulverform.)
Ich sinke einen kalten Affen. (Wohlgeschmack.)

Aus dem Sturm-Bilderbuch IV Kurt Schwitters

Inhalt

Januar 1921